COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE
CU50001345
.128;Y1

850128 41

Columbia University
in the City of New York.
Library.

Special Fund
1896
Given anonymously.

Die Italieniſche Schauſpielkunſt in Deutſchland.

Adelaide Riſtori. Tommaſo Salvini. Erneſto Roſſi.
Eleonore Duſe.

Von

Eugen Zabel.

Berlin 1893.
Verlag von Eduard Rentzel.

COLUMBIA
COLLEGE
LIBRARY, N.Y.

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
I.	Einleitung	5
II.	Adelaide Ristori	15
III.	Rossi und Salvini	24
IV.	Eleonore Duse. Erster Eindruck. Cameliendame	40
V.	Clotilde. Nora. Fedora. Cyprienne	45
VI.	Santuzza. Mirandolina. Odette. Francillon. Urteile über Eleonore Duse in bisher ungedruckten Briefen von Salvini, Rossi und Adelaide Ristori. Schlußbetrachtung	55

225530

Digitized by Google

22 SEP 1896

Einleitung.

Die Leichtigkeit, mit welcher sich der Deutsche in das Empfindungsleben anderer Völker hineinzudenken versteht, drückt sich kaum irgendwo so deutlich aus wie auf dem Theater. Wer eine Reihe von Jahren in einer großen Stadt, wie Berlin oder Wien, Bühneneindrücke gesammelt hat, kann nicht genug darüber staunen, wie mannigfaltig und wechselnd dieselben sind. Ein deutscher Spielplan setzt sich aus den dramatischen Erzeugnissen aller Nationen zusammen und macht nicht nur bei Italienern, Spaniern und Franzosen, bei den stammverwandten Engländern und Skandinaviern Anleihen, sondern ladet sich auch die slavischen Völker zu Gaste. Daß man das klassische Altertum nicht allein den Gelehrten überlassen will, zeigen die vielen Aufführungen der „Antigone" und des „Ödipus" von Sophokles, die sich kein Theater von litterarischer Haltung entgehen läßt. In neuerer Zeit hat sich auch die liebliche indische Schwester der Antigone, die „Sakuntala" von Kalidasa und zuletzt des indischen Königs Sudraka Drama „Vasantasena" am deutschen Herde niedergelassen.

Dasselbe bunte Bild entrollt sich vor unseren Augen, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie verschiedenartig die Abstammung der Interpreten dieser Weltlitteratur ist. Halten wir uns nur an die Erfahrungen einiger Jahrzehnte, so treten uns zunächst einige Namen entgegen, deren Träger es zu einer maßgebenden Stellung auf unserer Bühne brachten, obwohl ihnen die holden Märchen der Kindheit nicht in deutscher Sprache erzählt wurden. Der Pole Bogumil Dawison, die Czechin Fanny Janauschek sind merkwürdige Beispiele nicht nur für den zähen Fleiß, mit dem diese Naturen sich eine fremde Sprache zum Mittel der künstlerischen Darstellung machten,

sondern auch für die große Anziehungskraft, die unsere Art und Sitte auf andere Nationen ausüben. Ungarn hat uns in Adolf Sonnenthal eines der größten schauspielerischen Talente gegeben, die Deutschland gegenwärtig besitzt, und dieses Register könnte man leicht durch einige alt minorum gentium vervollständigen.

Gehen wir zu den Bühnendarstellungen in fremder Sprache über, so ist es auffallend, daß die Kunst des Landes, welches das größte dramatische Genie der Neuzeit hervorgebracht hat, auf unsere nationalen Bühnenverhältnisse so gut wie einflußlos geblieben ist. Wenn wir von dem Auftreten Samuel Phelps' in Deutschland im Jahre 1859 absehen, sind uns die englischen Schauspieler wegen ihres übertriebenen Spiels wenig sympathisch gewesen, und diese geringe Sympathie anzufachen, war das Auftreten des englisch sprechenden Negers Ira Aldridge mit seinem ganz und gar aus dem Groben schaffenden Naturalismus am wenigsten angethan. Erst Edwin Booth, der Amerikaner durfte sich mit vielen seiner Shakespeare-Rollen, bei denen er den Mangel an ursprünglicher tragischer Kraft durch geniale Phantasie und tiefen Geist zu verdecken wußte, eines entschiedenen Erfolges rühmen.

Einen ebenso tiefen wie segensreichen Einfluß haben dagegen auf unserer Bühne die Romanen ausgeübt, sowohl die Franzosen wie die Italiener; jene auf dem Gebiete des Salonstücks, diese auf dem Gebiete der Tragödie. Während aber das Band zwischen dem französischen und dem deutschen Theater sich immer mehr lockerte, sodaß die Gesellschaft französischer Schauspieler, die sonst mehrere Monate im Jahre im früheren Konzertsal, dem jetzigen Foyer des berliner Schauspielhauses Vorstellungen gab, seit langer Zeit nicht wieder zusammengetreten ist, hat sich die Beliebtheit und das Ansehen der italienischen Schauspielkunst seit der Mitte der fünfziger Jahre, als wir den „süßen toskanischen Laut" zum erstenmal aus dem Munde von Adelaide Ristori vernahmen, in dem Grade gesteigert, daß wir ihren Einfluß auf den Geschmack des Publikums und die einheimischen Künstler kaum überschätzen können. Die unbegrenzte Bewunderung, welche Eleonore Duse bei ihrem ersten Auftreten in Deutschland im Sommer und Herbst 1892 gefunden hat, drückte sich ganz allgemein in der Anerkennung aus, daß sie uns eine zum Teil ganz neue, früher gar nicht dagewesene Kunst geschenkt habe. Vertreten für uns Adelaide Ristori und Eleonore

Duſe die holde Weiblichkeit in der Bühnenkunſt jenſeit der Alpen, ſo bilden Erneſto Roſſi und Tommaſo Salvini den männlichen Teil derſelben.

Wenn die großen italieniſchen Schauſpieler noch heute an keinem beſtimmten Orte dauernd ſeßhaft ſind, ſondern das Land nach allen Richtungen durchziehen, ſo war das früher in noch viel höherem Grade der Fall. Länger als vier oder ſechs Wochen blieb man kaum jemals in derſelben Stadt. Wenn das verhältnismäßig kleine Repertoire von Stücken, die man einſtudiert hatte, heruntergeſpielt war, wurden die Zelte abgebrochen und andere Zuſchauer aufgeſucht. Das litterariſche Intereſſe an den Vorſtellungen war im allgemeinen kein großes, aber die Schauſpieler konnten ihre Rollen im ſtets wechſelnden Verkehr mit einem empfänglichen Publikum bis zur Vollendung techniſch ausarbeiten und erſchienen demſelben weit friſcher, als wenn ſie, wie bei uns, zehn Monate auf denſelben Brettern geſtanden hätten. Seit dem Anfang dieſes Jahrhunderts wiſſen wir von verſchiedenen großen Künſtlern, die im Zwiſchenraum von einem paar Jahrzehnten als tonangebende Talente einander folgten und je nach der individuellen Begabung und dem Zeitgeſchmack mannigfaltige ſchauſpieleriſche Richtungen darſtellten. Wie in jeder Kunſt geſchah es auch in dieſer, daß die jüngere Generation immer den Stein der Weiſen gefunden zu haben glaubte und, kaum zur Reife gelangt, über die ältere, von der ſie doch das Beſte gelernt hatte, zu lächeln anfing. Gewöhnlich wurden die alten Meiſter der Unnatur, der Übertreibung in Spiel und Sprechweiſe bezichtigt, bis die Heißſporne, welche die unbequemen Vorbilder umgeſtürzt und ſich an ihre Stelle gedrängt hatten, ſelbſt die Macht der Vergeltung an ſich ſpürten und von ihren Nachfolgern mit gleicher Münze bezahlt wurden. So glänzte jedes Zeitalter durch ſeine Entdeckungen, ſeine Polemik, ſeine Verſprechungen und, da ſelbſt das beſte Theaterpublikum ein unglaublich kurzes Gedächtnis hat, war es für die Lebenden keine ſo ſchwere Aufgabe, Recht zu behalten. Auch in Italien entdeckte jedes Zeitalter auf der Bühne die Natürlichkeit und Wahrheit und ſchuf ſich daraus ein ſtrenges Geſetz, deſſen Beſtimmungen als die allein ſeligmachende Weisheit auf offenem Markt verkündigt wurden.

Die Anfänge der neueren italieniſchen Schauſpielkunſt hat Alphonſe Royer noch aus eigener Anſchauung kennen gelernt. Er be-

richtet darüber in seiner „Histoire du théâtre contemporain“. Er gedenkt zunächst dreier Künstler, die in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts glänzten: Carlotta Marchionni, Giuseppe de Marini und Luigi Vestri. Die Marchionni war während ihrer Künstlerlaufbahn der Gegenstand so begeisterter Huldigungen, wie sie für gewöhnlich nur den glänzendsten Opernsternen dargebracht werden. Man prägte Medaillen zu ihrem Ruhm, man stellte Büsten von ihr in den Foyers der Theater auf und die Dichter besangen sie in begeisterten Versen. Zwei rührende Frauengestalten, die durch Dante's Verse bereits ihre dichterische Verklärung erfahren hatten, wurden im Hinblick auf ihre Begabung zu Heldinnen zweier wertvollen Tragödien gemacht, denn Silvio Pellico schrieb für sie seine „Francesca da Rimini“, Marenco seine „Pia di Tolomei“, daneben Alberto Nota eine ganze Reihe seiner Lustspielrollen. Ihr Partner war de Marini, ebenso beliebt in heroischen wie humoristischen Aufgaben, ein gewissenhafter, streng korrekter Darsteller, und der Dritte im Bunde der Charakterkomiker Vestri, dessen bewegliches Temperament das Publikum stets zum Lachen hinriß, ohne daß er jemals zur gewöhnlichen Possenreißerei herabgesunken wäre.

Vor uns liegt ein bereits recht selten gewordenes Buch: „Galleria dei piu rinomati attore drammatici“, Venezia, 1825. In dem ersten Bande werden zwölf der namhaftesten italienischen Schauspieler aus jener Zeit in höchst interessanten Bildern vorgeführt. Der kurz gehaltene Text bringt biographische Angaben und eine kurze Charakteristik jedes Einzelnen. Außerdem ist der Herausgeber so aufmerksam gewesen, jedem dieser Schauspieler eine besondere Huldigung in Form eines Sonnets zu Füßen zu legen, das zu besonderen Gelegenheiten auf ihn verfaßt worden ist. Betrachten wir diese Porträts, so können wir uns über die Seltsamkeiten der damaligen Mode nicht genug wundern. Carlotta Marchionni hat sich in einem gewaltigen runden Hute abbilden lassen, auf dem sich eine ungeheure weiße Feder wiegt und der vorn so weit übergebogen ist, daß er die halbe Stirn der Künstlerin bedeckt. Das runde vergnügte Gesicht erinnert weit mehr an eine Soubrette als an eine Tragödin. De Marini erscheint als ein stiernackiger Mann mit groben Zügen, vollen Wangen und kurzem wirren Haar. Er hat auf dem Bilde das Hemd vorn weit geöffnet, so daß man einen Teil seiner dichtbehaarten Brust erblickt, was auch nicht gerade schön genannt

werden kann. Am natürlichsten sieht Vestri aus, ein echter Charakterkopf, der mit seinem breiten viereckigen Gesicht ungefähr zwischen Iffland und dem alten Franz Wallner im Ausdruck die Mitte hält.

In dem darauf folgenden Zeitabschnitt nahm von allen italienischen Schauspielern unzweifelhaft Gustavo Modena den ersten Rang ein. Seine Zeitgenossen rühmten ihm nach, daß es ihm gelungen sei, beim Ausdruck der Leidenschaften sein Spiel zu vereinfachen und das Grimassieren, die lärmende Deklamation, die damals noch vielfach Mode waren, aus seiner Darstellung vollständig auszuscheiden. Als er im Jahre 1861 starb, wurde er von ganz Italien nicht nur als großer Schauspieler, sondern auch als Patriot und Freiheitsheld betrauert. Zweimal mußte er seine Bühnenthätigkeit unterbrechen, weil er sich mit Leidenschaft der Politik in die Arme geworfen hatte. Wegen seiner Teilnahme an den revolutionären Bewegungen mußte er fliehen. Wir finden ihn in Frankreich, Belgien und der Schweiz, wo er ein seltsam abenteuerliches Leben führte. Als die Not des Lebens an ihn herantrat, griff er zu der ersten besten Beschäftigung, die sich ihm gerade darbot. Er erteilte Unterricht im italienischen, war als Korrektor in einer Druckerei angestellt, handelte eine Zeit lang sogar mit Makkaroni und Käse. Modena war der Sohn eines namhaften Schauspielers, sollte indessen dem Beispiel seines Vaters nicht folgen, sondern Jurist werden. Er vollendete auch seine Studien und wurde als Advokat am Apellationsgerichtshof in Bologna angestellt, als der Theaterteufel, wie Voltaire es genannt hat, über ihn kam und ihn auf die Bretter zog.

Zu seinen hervorragendsten Leistungen wurden der Orosman in Voltaires „Zaire", der Paolo in Pellicos „Franzeska de Rimini", der Carlo in Alfieris „Filippo", der Leicester in Schillers „Maria Stuart", vor allem aber der Saul in Alfieris gleichnamiger Tragödie gerechnet. Von dieser letzteren Leistung berichtet der italienische Litterarhistoriker Giuseppe Guerzoni in seinem Buche „Il teatro italiano nel secolo XVIII", Mailand 1876, daß Modena diejenige Szene in welcher König Saul kurz vor der Schlacht, die mit seiner Niederlage und seinem Selbstmord endigt, sich im Fieberwahnsinn von dem Schatten Samuels verfolgt glaubt, zu der erschütterndsten des ganzen italienischen Theaters gestaltet habe. „Wer Gustavo Modena", erzählt Guerzoni, „nicht in diesem Augenblick gesehen hat, kann

nicht behaupten, Saul oder Alfieri gesehen zu haben. Diese Geberde, diese Stimme, diesen Blick kann man nicht mehr vergessen. Wenn Saul plötzlich hinter seinem Kopfe die fleischlose Hand Samuels zu spüren glaubt, welche ihm nach der Krone greift, machte Modena eine Geberde, welche das ganze Theater vor Schrecken und Entsetzen erbleichen und erbeben ließ". Wer sich für Modenas Kunst näher interessiert, findet darüber interessante Aufschlüsse in dem kleinen Hefte des Schauspielers Bonazzi: „Gustavo Modena et sua arte".

Salvini schildert in dem Dezemberheft der englischen Zeitschrift „The Century" 1892, worin er autobiographische Erinnerungen veröffentlicht hat, den ersten Eindruck Modenas als keinen besonders günstigen. Man konnte ihn eher für einen Viehhändler, als für einen Schauspieler halten. „Er war fett und schlottrig", sagt Salvini, „seine Nase war zwischen seine Backen eingesunken, sein Gang war schwer und seine Beine erweckten die Vorstellung von Elephantiasis. Trotzdem gewannen seine weiße und schön geformte Hand, sein lebhaftes, geistvolles und gutes Auge sofort meine Sympathie. Seine Stimme hatte etwas Nasales, war aber wohlklingend und schien nicht von seinen Lippen, sondern aus seinen Ohren und Augen oder noch besser gesagt, aus seinen weit geöffneten Nasenflügeln zu strömen". Man gewinnt aus dieser Beschreibung den Eindruck, daß Modenas Spiel von höchster Lebendigkeit und Anschaulichkeit bei vollkommener Natürlichkeit gewesen sein muß. Er wurde dadurch der Reformator der italienischen Schaubühne, daß er mit seiner genialen Begabung die Lehren befolgte, die Hamlet den Schauspielern giebt. Er hielt die Rede in der That leicht von der Zunge weg, trippingly on the tongue, er hatte wirklich im Sturm der Leidenschaft jene Mäßigung, welcher ihr Geschmeidigkeit giebt, er zeigte, wie man die Geberde dem Wort, das Wort der Geberde anzupassen habe, und er überschritt nie die Bescheidenheit der Natur. Der Meister war aber auch ein ebenso großer Lehrer, ein unvergleichliches Vorbild für die jüngeren Talente, die er um sich versammelte und unter denen sich Kräfte ersten Ranges befanden. Bevor er zum zweitenmal in die Verbannung ging, hatte er eine Gesellschaft gegründet, aus der fast die ganze moderne Schauspielkunst hervorgegangen ist. Wir nennen nur Adelia Arrivabene, die Söhne des berühmten Vestri, Gaetano und Angelo, den alten

Salvini mit seinen damals noch ganz jungen Söhnen Antonio und Tommaso, die Botteghini, die Elisa Mayer, die Sadoschi, später Bellotti-Bon, Bonazzi, Ernesto Rossi. Gleichzeitig ging in dieser Blütezeit der Stern von Adelaide Ristori auf und nun flutete ein Strom von künstlerischen Ideen über die Fluren Italiens, sprengte das Bett der Heimat und brach sich mit den Namen Ristori, Salvini und Rossi durch die ganze gebildete Welt siegreich Bahn.

Alle diese Talente haben darin etwas gemeinsames, daß sie die natürlichen Gaben der romanischen Rasse als glückliche Vorbedingung ihrer Kunst besitzen. Was im Grunde genommen den Schauspieler ausmacht, daß er auf die Anschauung wirkt, indem er seinen Körper zum Ausdruck seelischer Stimmungen stempelt, ist eine Eigentümlichkeit, die der Italiener bereits in der Wiege als ererbten Besitz empfindet und mühelos ausbildet, je mehr er zur Reife des bewußten Menschen kommt. Hinter dem Einzelnen steht gleichsam die ganze Nation, die ihren malerischen und bildnerischen Sinn auf das Individuum überträgt. Während der Deutsche zaghaft und ängstlich erscheint, wenn er eine Vorstellung und Empfindung körperlich ausdrücken soll, empfindet der Romane ein wahres Behagen, über seinen Körper frei schalten zu können und ihm die verschiedensten Formen zu geben. So entwickelt er selbst bei den gleichgültigsten Veranlassungen eine pantomimische und mimische Beredtsamkeit, die uns völlig unerreichbar ist. Darin liegt das Talent der ganzen Rasse zu der proteusartigen Wandlungsfähigkeit, die den Anfang und das Ende aller Schauspielkunst bildet. Wenn Iwan Turgenjew in den „Frühlingsfluten" seine Maria Nikolajewna einmal ärgerlich sagen läßt: „Der schlechteste französische Schauspieler in der kleinsten Provinzialstadt spielt besser und natürlicher als die erste deutsche Berühmtheit", so ist das natürlich wörtlich genommen eine große Übertreibung, aber Turgenjew oder die Frau, der er jene Meinung in den Mund legt, gehen von der nicht falschen Voraussetzung aus, daß die Bühnenkunst der Germanen vom Geiste herkommt und sich an der Hand einer mühsam erworbenen Technik in das Sinnliche hineinarbeitet, während die Romanen vom sinnlichen Bilde ausgehen und das technische Rüstzeug mit viel größerer Leichtigkeit gebrauchen lernen. Es erklärt sich hieraus, daß unsere Schauspieler das Hauptgewicht auf den Träger des Geistes, die Sprache

legen, während die Romanen virtuos sind in der Beweglichkeit des Gesichts, der Arme und Hände, der Bewältigung des ganzen Körpers. Jede dieser Richtungen hat ihre Gefahren, sie kann dort zur Schönrednerei und Deklamation, hier zur saloppen Muskelbeweglichkeit werden. Erst wenn es gelingt, das Wort in den Dienst einer bestimmten Charakteristik zu stellen und andererseits wieder die Gliedersprache geistig zu läutern, ist es möglich, jene Einheit herzustellen, aus der die reinsten Gebilde der Menschendarstellung hervorgehen. Wir sehen sie verkörpert in den genannten italienischen Künstlern, die des Wortes so mächtig sind, daß sie mit ihm allein schon die größten Wirkungen hervorbringen können, die zugleich aber auch ihre Gefühle mit alphabetischer Deutlichkeit bis in die Fingerspitzen körperlich auszudrücken wissen.

Schon Diderot klagt in der dritten der Unterhaltungen, die er seinem Drama „Le fils naturel“ hinzufügt, daß die Schauspieler zu wenig spielen und wir eine Kunst verloren haben, deren Mittel die Alten vortrefflich kannten. Der Pantomime spielte ehemals alle Stände: Könige, Helden, Tyrannen, Reiche, Arme, Städter, Landleute, indem er das jedem Stande Eigentümliche, das für eine jede Handlung am meisten in die Augen Fallende auswählte. Der Cyniker Demetrius schrieb alle Wirkung den Instrumenten, dem Gesang und der Dekoration in Gegenwart eines Pantomimen zu, der ihm antwortete: „Sieh mich allein spielen und sage nachher von meiner Kunst, was du willst.“ Als die Flöten schwiegen und der Pantomime spielte, rief der Philosoph entzückt aus: „Ich sehe dich nicht nur; ich höre dich, du sprichst zu mir.“ Solcher und ähnlicher Wirkungen ist das stumme Spiel von Rossi und Salvini, der Ristori und der Duse fähig, die man gleichfalls zu hören glaubt, wenn sie nur mit dem Körper, oft nur mit den Händen sprechen. Sie wissen sich mit einer ganz bestimmten Seelenstimmung innerlich zu erfüllen, und aus ihr heraus eine solche Anschauungsfülle hervorzuzaubern, daß es uns kaum möglich ist, die Aufeinanderfolge fesselnder Eindrücke unverkürzt in uns aufzunehmen. Ihre Technik erscheint in demselben Maße freier, reicher, beweglicher, farbiger. Besonders erscheint bei Ihnen die Hand als ein Instrument, das sie auf fünf Saiten zu spielen scheinen. Jeder Finger gleicht einem Buchstaben, setzt sich mit seinen Nachbarn in eine Beziehung und plaudert mit ihnen, bis ein Begriff,

ein Wort entsteht. Die zitternde Hand des Königs Lear und die kraftvoll zugreifende Hand des Macbeth können mit derselben Sicherheit und Bestimmtheit unterschieden werden wie die Figuren des großen Briten selbst. Andererseits liegt wieder in den verschiedenen Stimmungen des Deutens oder Fragens eine Fülle von Nuancen, bei deren Ausdruck sich die Hand dieser Künstler als willigste Vermittelung erweist. Auch diese Fertigkeit ist nur zu einem Teile persönlich, zum anderen national und in der Malerei der Italiener ebensowohl nachweisbar wie in ihrer Schauspielkunst. Wir erinnern nur an Tizian's Zinsgroschen, wo sich die eckige Knochenhand des Pharisäers von der edeln seelischen Hand des Heilandes so fein unterscheidet. Goethe hat bekanntlich in seiner Abhandlung über Leonardo da Vinci's Abendmahl dasjenige, was die Hände der einzelnen Figuren ausdrücken, aus der Geberdensprache geradezu in Laute, Worte und Sätze übertragen.

Haben diese Künstler als Kinder desselben Volkes, als Meister in der Technik ihrer Kunst, als geistig gleich hochstehende Individualitäten und als Träger eines Weltruhmes sehr viel Gemeinsames, so büßen sie hierdurch doch in keiner Weise etwas von ihrer künstlerischen Eigenart ein. Der Reiz, sie als originelle Naturen zu betrachten, ist ebenso groß wie das Verlangen, die Berührungspunkte ihrer Kunst ausfindig zu machen. Nimmt Adelaide Ristori schon als Frau eine besondere Stellung ein, so sind auch Salvini und Rossi so fertige selbständige Erscheinungen, daß der eine kaum etwas vom andern brauchen kann, ohne daß man dabei zu sagen vermag, wo das größere Maß schauspielerischen Könnens steckt. Hier hört das absolute Urteilen und Beweisen auf und an dessen Stelle tritt der Geschmack und das Gefühl des Einzelnen. Man kann die beiden Künstler scharf auseinanderhalten, aber man kann nicht den einen auf Kosten des andern loben, sondern muß sich, um mit Goethe zu sprechen, freuen, daß es „zwei solche Kerle" giebt. Wird man in die Enge getrieben, sich doch für einen von beiden zu entscheiden, so darf man sich auf das Beispiel jenes Theaterdirektors in Florenz berufen, der bei der Feier des 400. Geburtstages von Dante 1862 das Glück hatte, das Trauerspiel „Franzeska da Rimini" von Pellico zugleich mit der Ristori, mit Salvini und Rossi besetzen zu dürfen. Es handelte sich darum, wer zuerst und wer zuletzt auf dem Zettel sollte. Über den Vor-

rang, den man der Dame einzuräumen hatte, konnte man nicht zweifelhaft sein; wie sollte man sich aber den beiden großen Rivalen gegenüber verhalten? Der Direktor des teatro del Cocomero, jetzt Niccolini fand den Ausweg, die Namen in der Diagonale des Zettels drucken zu lassen, sodaß sie sich kreuzten und niemand mehr sagen konnte, wer vor dem andern bevorzugt sei. Ludwig Speidel, der diese Anekdote in der „Neuen Freien Presse" erzählt, macht hierzu die geistreiche Bemerkung, daß wir von diesem bühnenkundigen Manne lernen können, in der Diagonale zu denken.

Versuchen wir es, dieser Ermahnung Folge zu leisten. Zunächst müssen wir jedoch noch auf eine Eigentümlichkeit hinweisen, die, so beklagenswert sie im Interesse der Litteratur erscheint, doch allen drei Künstlern gemeinsam ist. Wir meinen das absolut Willkürliche in der Bearbeitung klassischer Dichtungen, die uns in Fleisch und Blut übergegangen sind und von denen wir uns nicht wesentliche Teile rauben lassen können. Wie die Italiener mit Schiller und Shakspeare umspringen, unterscheidet sich wesentlich von der notwendigen Regiethätigkeit, welcher diese Dramen auf deutschen Bühnen unterworfen werden müssen, wenn sie nicht über den Rahmen eines Theaterabends hinauswachsen sollen. Der Deutsche vereinfacht den Szenengang, wo er allzu verwickelt wird, verwischt vielleicht auch einmal einen Übergang, wenn er im Interesse des Ganzen entbehrlich erscheint, aber er tastet den Organismus des Dramas nicht an, wie es die italienischen Schauspieler thun. So betont z B. die Ristori als Maria Stuart einseitig die Königin und die Katholikin und weist die Beziehung zu Mortimer fast ganz von sich, indem sie die große Szene mit ihm im dritten Akt einfach streicht. Rossi und Salvini lassen den ersten Akt des „Hamlet" schon mit dem Schwur endigen, und bedienen sich im letzten Akt des „Othello" einer ganz willkürlichen Einrichtung, die mit dem Sinne des Originals auf dem schlimmsten Fuße steht, indem Desdemona hinter einem schweren Vorhang auf dem Bett ruht, dann aber hervorkommt und schließlich nach peinlichem Hin- und Herzerren von Othello wieder nach hinten geschleppt wird, während Shakspeare's Desdemona bei dem letzten Monolog Othello's „so weiß wie Schnee und zart wie eines Denkmals Alabaster" sichtbar ist und sich während des furchtbaren Dialogs von ihrem Lager nur eben aufrichtet. An solchen Umstellungen und Veränderungen, die sich nur durch

die reinste Willkür erklären lassen, ist auch in den übrigen Stücken kein Mangel, sodaß wir dieser Seite der italienischen Vorstellungen in keiner Weise eine vorbildliche Bedeutung zuerkennen können. Anders steht die Sache bei Eleonore Duse, von der wir hoffen, nachweisen zu können, daß sie mit dem Dichter denkt, ihn ergänzt und korrigiert.

II.

Adelaide Ristori.

Halten wir uns zunächst an den in fünf Weltteilen erprobten Ruhm von Adelaide Ristori, die im Leben eine Marchesa, auf der Bühne eine Königin ist. Als sie zu Anfang der vierziger Jahre in Triest spielte, in der Gesellschaft ihres Onkels Tessero, sah sie Mosenthal, der seinen Eindruck in folgender Weise schildert: „Das junge Mädchen blendete durch seine klassische Schönheit; das Gesicht, wie aus einer römischen Gemme gehoben, belebten große, glühende Augen; eine Denture, wie aus Perlen gereiht, verlieh dem feingeschnittenen Munde eine bezaubernde Grazie.“ Im Jahre 1855 trat die „prima attrice assoluta“ ihre erste Gastspielreise außerhalb Italiens an. Sie erzielte zunächst in Paris einen großen Erfolg. Als sie dann nach Wien und Berlin kam, war alles an ihr zur vollen harmonischen Schönheit ausgereift: die hohe Gestalt, die Bewegungen und Stellungen, die den besten Werken der Antike abgelauscht zu sein schienen; endlich ihre tragische Altstimme, bei der man nicht wußte, ob man mehr den Wohlklang, die Fülle oder die Biegsamkeit bewundern sollte. Bei ihrem letzten Auftreten in Berlin im November 1879 sah man allerdings, daß die Zeit auch an dieser Künstlerschaft nicht vorübergegangen war, ohne merkliche Spuren zu hinterlassen. Das Organ war noch melodisch, aber im Affekt nicht mehr ausgiebig; die Züge waren noch bedeutend, aber scharf; die Sucht zu übergeistreichen Nuancen erinnerte daran, daß die Frucht mehr als reif sei und daß sich der Guß zu trüben anfange. Doch war es meistens noch möglich, die Leistungen in eine frühere Zeit zurückzudatieren, in der die Künstlerin noch alles konnte,

was sie wollte. Am originellsten gab sie sich in zwei litterarisch unbedeutenden dramatischen Lebensbildern, die Paolo Giacometti ausdrücklich für sie geschrieben hatte. Giacometti verbindet mit einer Fruchtbarkeit, wie sie bei uns seit Kotzebue's Tode ihresgleichen suchen dürfte, eine Sicherheit im dramatischen Handwerk, die ihn fast immer zu wirksamen Stoffen greifen läßt. Diese formelle Ausbildung genoß er im Anschluß an die Wändertruppen seiner Heimat, denen er unter der Bedingung, jährlich eine bestimmte Anzahl von Stücken zu schreiben, folgte. In dieser Stellung als fliegender Dramatiker verflüchtigte sich jedoch vollends das geringe Maß von Poesie, das sich in seinen ersten Stücken, Komödien und Tragödien, findet, und aus dem dramatischen Dichter wurde ein bloßer Handwerker, der mit gewandter Feder den Spuren der zeitgenössischen Schauspielkunst nachging. So wurde das natürliche Verhältniß von Mittel und Zweck auf den Kopf gestellt, das Dramatische mit dem Theatralischen verwechselt und bei der jedesmaligen Rolle nicht an die Befriedigung des Zuschauers, sondern an das Wohlgefallen des Schauspielers gedacht. Eine ganze Litteratur nimmt diese Gattung von Stücken ein, und Giacometti steht an der Spitze derer, die für Rossi, Salvini und die Ristori geschrieben haben. Für die letztern schuf er die „Elisabetta“ und die „Maria Antonietta“, zwei Sammlungen historischer Scenen, in denen beinahe ebenso viele historische Schnitzer wie effektvolle Steigerungen vorkommen. Dort zieht die Geschichte der englischen Königin von 1586—1603 in der Hinrichtung der Maria Stuart, der Zerstörung der Armada, der Geschichte des Grafen Essex und dem Tode der Elisabeth wie in einem langen Friese an dem Zuschauer vorüber, ohne ihm tiefern Anteil abzugewinnen. Wenn aber Adelaide Ristori die Elisabeth spielt, werden wir überwältigt von der Majestät der Erscheinung, von der Huld ihres Lächelns, von der Anmut ihres Geistes, erschüttert durch das tragische Netz, das sich über ihrem Haupte zusammenzieht, und dann wieder hingerissen von dem historischen Zuge, der durch jeden Ton und jede Bewegung geht. Im ersten Akt die Briefscene, in der sie zu gleicher Zeit einen huldvollen und einen zornigen Brief diktiert, im zweiten der Ausdruck der Verliebtheit und Heuchelei im Spiele mit Essex und der prachtvolle Kriegsruf gegen Spanien; im dritten der Ausbruch gegen Essex, dem sie den Handschuh ins Gesicht schleudert; im vierten der

Beginn der tragiſchen Gebrochenheit bei der Nachricht von der Enthauptung Eſſex', und endlich im fünften die Wandlung in die alte keifende Frau, die ſich auf den Sterbekiſſen herumwälzt, die Krone ablegt, ſie küßt, ſich dieſelbe nochmals aufſetzt und unter abſcheulichen Zuckungen verſcheidet: bei all dieſen Momenten hat die Kritik nichts mehr zu ſagen, ſondern nur ſchweigend zu bewundern.

Die „Maria Antoinetta" iſt ein ähnlicher dramatiſcher Bilderbogen, dem es an jeder Vermittelung, an jeder Darlegung des tiefern hiſtoriſchen Zuſammenhanges fehlt. Das Vorſpiel giebt aus Veranlaſſung jener merkwürdigen Aufführung von Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro" in Petit Trianon, wo die Königin die Roſine und der Graf von Artois den Figaro ſpielt, einige Züge der damaligen eleganten leichtfertigen Geſellſchaft wieder, welche die erſten Erſchütterungen des Vulkans, der bald Feuer und Schmutz ſchleudern ſollte, nicht merkte, und das Nachſpiel zeigt die Tochter Maria Thereſia's als eine des Richtbeils harrende Verurteilte, welcher der Henker die in der Nacht des Kerkers ergrauten Haare abgeſchnitten vor die Füße wirft. Die dazwiſchenliegenden fünf Akte halten ſich an die Hauptmomente der franzöſiſchen Revolution: den Zug der Marktweiber nach Verſailles im Oktober 1789, die Annahme der Beſchlüſſe der Nationalverſammlung durch den König im September 1791, die Flucht der königlichen Familie im Auguſt 1792, den Abend vor der Hinrichtung des Königs im Januar 1793, und den Tag, an dem der junge Ludwig den Armen ſeiner Mutter entriſſen wird. Dieſen Canevas weiß die Riſtori mit den feinſten Muſtern der Schauſpielkunſt auszufüllen. Nur einen Moment giebt es hierbei, wo die Natur ſich ſträubt, das entworfene Bild in Fleiſch und Blut übergehen zu laſſen. Wir meinen das Vorſpiel, in dem Marie Antoinette im Reifrock und in der Toilette des Rokoko von Jugend und Liebreiz überſtrömen ſoll. In dieſen Scenen liegen Auge und Ohr bei dem Zuſchauer in peinlichem Kampfe: der eine Sinn ſtraft den andern immer Lügen. Die Heldin des Stückes geht aber ſchnell in die Königin, die Gattin und Mutter über, und da zeigt es ſich, daß Frau Riſtori für das Hoheitsvolle und Rührende noch immer Töne hat, die ihre Abſtammung aus dem Allerheiligſten der Kunſt keinen Augenblick verleugnen, und wo das Wühlen in denſelben Erregungen des Schmerzes einförmig zu werden drohte, ſorgen die geiſtreichen Wendungen ihres Spiels dafür, daß die Schaulust ſtets

erweckt und befriedigt werde. Ihr Talent, in Bewegungen und Stellungen den klassischen Werken der Plastik nachzueifern, übertrug sie dabei auf ihre Umgebung, und so entstanden eine Reihe von Gruppenbildern, teils ruhig, teils wandelnd, die ein Schmaus für jedes plastisch empfindende Auge sein mußten. Wir erinnern nur an den Moment, wenn Santerre bei dem Zuge in die Nationalversammlung den Dauphin auf die Schulter nimmt, dieser dabei von der rechten Hand der Mutter festgehalten wird, während die linke die Prinzessin führt, oder an den Abschied Ludwigs von seinen Kindern und seiner Frau, eine entzückende Gruppe, die, als sie sich aufzulösen schien, sich in eigentümlicher Weise fortsetzte, indem Mutter und Kinder dem zum Richtbeil schreitenden Könige an Armen und Beinen hingen, und, von diesem in höchster Verzweiflung abgeschüttelt, in malerischer Weise durcheinanderstürzten. Dabei haftete diesen Bildern nichts Akademisches oder Einstudiertes an, sondern sie waren ebenso wahr, als sie schön erschienen, und eingegeben von einem Gefühl für das Harmonische, das sich an dem Charakteristischen gestählt und vertieft hat. Frau Ristori selbst ist im fünften Akt, wenn sie die Versuche des Schusters Simon, ihr den Dauphin zu entreißen, wütend abweist und dann, als das Entsetzliche eintritt, in furchtbarem Schmerze zur Niobe erstarrt, am bedeutendsten. Nur im Nachspiel tritt ein ähnlicher Moment wieder, wenn sie, im weißen Gewande, die Hände auf den Rücken gebunden, zum stillen Gebet niederkniet und dann mit halb zurückgewendetem Antlitz und königlichem Anstand dem Henker entgegenschreitet.

Zu den am häufigsten gespielten Rollen der Künstlerin gehören ferner die Giuditta, in einem dritten Stück von Giacometti, und Legouvé's „Medea", beide schon deshalb interessant, weil sie die Grenzlinie bezeichnen, welche Frau Ristori nach der Seite des Leidenschaftlichen nicht zu überschreiten vermag. In vorzüglicher Weise hat Karl Frenzel in der „Berliner Dramaturgie" die zuerst genannte Leistung mit folgenden Worten nach ihren Licht- und Schattenseiten charakterisiert: „Während Hebbel die Charaktere vertieft, die Naivetät der epischen Erzählung dialektisch zersetzt und den einfachen brutalen Vorgang in eine psychologische, beinahe mystische Sphäre erhoben hat, hält sich Giacometti treuer an die jüdische Überlieferung. Aber was uns in der Erzählung barbarisch, doch heldenhaft berührt, stößt uns auf der Bühne, wenn wir es mit Augen sehen, ab. Giacometti

läßt ſeine Heldin in das aſſyriſche Lager ziehen, durch Schmeichelkünſte Holofernes gewinnen und den ihr gegenüber doch argloſen und vertrauenden Mann, wie grauſam er auch die andern behandeln mag, hinterliſtig töten; ſie hat kein Gefühl für ihn, weder für ſeine Größe noch für ſeine Liebe zu ihr. Ihre Blicke ſind vergiftet wie ihre Küſſe; nicht er, ſie iſt die Schlange, die verführt und tötet. Der vierte Akt, der dieſe Handlung des Mordes in der breiteſten Weiſe vorführt, iſt denn auch der ſchwächſte und häßlichſte des Dramas. Und hier erreichte die Darſtellung der Signora Riſtori nicht die Höhe, wo das Häßliche ſich in das Dämoniſche und Grauenhafte, uns bezwingend, verwandelt. Adelaide Riſtori blieb zu ſchön, zu keuſch für das „Heldenweib von Bethulien“ — eine Minerva, keine wilde Jüdin. Schlag zu, ſchlag zu! Das hätte, wie der Donner über ihr, in jeder ihrer Fibern raſen, aus jedem ihrer Worte klingen müſſen, und Augen hätte ſie haben müſſen, Augen, wie die Meduſa aus dem Palazzo Rondanini, „Augen, wie ſie Signora Riſtori nun eben gar nicht hat“. Eine katholiſche Heilige, die edle Jungfrau von Siena vielleicht, blickt ſo in Viſionen zum Himmel, nicht das jüdiſche Weib, die mit ihrer Schönheit ein verwegenes und verruchtes Spiel treibt. Wenn der Gedanke des Mordes zum erſtenmal in die Seele Judith's ſteigt und ſie ausruft: „Gott reißt mich hin!“ ſo iſt ein Entſetzliches in ihr und um ſie keine ſeraphiſche Verklärung. Wie ſpricht der Herr vom Sinai? „Ich will die Miſſethat der Väter rächen an Kindern und Kindeskindern!“ Der Gott der Juden iſt ein Gott der Rache, zumeiſt, wenn ſein Volk mit den Heiden kämpft. Dieſen dämoniſchen Zug vermißte ich an der Judith der Riſtori. Um ſo verführeriſcher erſchien ſie als Weib, um ſo heroiſcher als Heldin. Man muß ſie ſehen, wenn ihre Sklavin Abrama den Geſang der Debora rezitiert, wie ſie bei dieſen Verſen zittert, dann auflacht, wie ihre Augen leuchten, mit welch ſtürmiſcher Begeiſterung ſie in das Lied einfällt, hören, wie ſie im Ausgang der Tragödie ſagt:

Dio e patria son uno, son tutto,
Per noi figli d'un nume verace —

ſagt — nein, wie mit der Stimme des Engels, der delphiſchen Prieſterin gleich es ruft: „Gott und Vaterland ſind eins, ſind alles für uns!“ Als ob der Genius des befreiten Italiens aus

ihr spräche! In solchen Augenblicken beugt sich jeder willig dem Zauber der Künstlerin. Nicht weniger vollendet ist ihr Spiel im dritten Akt, bei der Begegnung mit Holofernes. Auch das kälteste argwöhnischste Herz würden diese schmachtenden Blicke, würde dies Lächeln bestechen. Die Angst und die Scham, als der gefangene jüdische Priester sie im Zelte des Holofernes sieht und fragt: „Bist du seine Geliebte? Hat er wahr gesprochen?“ und sie, im plötzlichen Übergang lächelnd sich zu Holofernes kehrend, mit einem unnachahmlichen Ausdruck der Leidenschaft antwortet: „Er sagte es!“ können nur anschauend genossen, nicht in Worten geschildert werden. In Ein Wort zusammengefaßt: die Judith der Ristori ist eine Heldin, etwa wie Schiller's Johanna, „des höchsten Gottes Kriegerin“, ein Weib, das sich ihrer Anmut und der verführerischen Kunst Eva's bewußt ist, aber sie zu adeln glaubt, wenn sie im Dienste des Vaterlandes und ihres Gottes sie anwendet, eine dämonische Natur ist sie nicht.“

Was Frenzel von der Giuditta der Tragödin sagt, läßt sich in der Hauptsache auch auf ihre Medea in dem Trauerspiel übertragen, welches Legouvé im Auftrage der Rachel geschrieben hatte, um es dann zu erleben, daß die französische Schauspielerin die vollendete Arbeit zurückwies. Mit kluger Berechnung und der ganzen, ihrem Wesen eigentümlichen Hingebung lieh Frau Ristori dieser Tragödie ihren Genius, mit der sie den Grundstein zu ihrem Weltrufe legte. Wenn sie aber auch bei ihrer Art der Auffassung und Darstellung das Mitleid die Furcht überwiegen und das Schreckliche vor dem Hoheitsvollen und Rührenden zurücktreten läßt, so ist sie wenigstens zum Teil durch den Ton entschuldigt, auf den dieses Trauerspiel im Gegensatz zu dem Grillparzer'schen gestimmt ist. Legouvé hat aus der furchtbaren Zauberin, die ihre wilden und düstern Anschauungen in das sonnige Griechenland übertragen will, so etwas wie ein Bettelweib gemacht. Die Eifersucht gegen den treulosen Gatten und die Liebe zu den Kindern können nicht stärkere Accente als im Spiele der Frau Ristori finden. Wenn sie in ihrem roten, golddurchwirkten Kleide auf dem Felsen sitzt, das eine Kind auf dem Schoße, das andere neben sich haltend, wenn sie mit dem Tone tiefster Rührung am Ende des ersten Aktes zu Kreusa „Vedremo“ sagt oder mit dem wildesten Haß ihr „Sangue, sangue!“ ruft, oder endlich am Schluß die Frage Jason's, wer die Kinder

ermordet hat, mit dem Ausrufe „Tu!“ beantwortet, ist sie eine unerreichte Herzenskündigerin.

Daß dieses außerordentliche Talent, so unvergleichlich und einzig es im Ausdruck des Guten ist, nicht bis in die Tiefen dämonischer Leidenschaft hinabtauchen kann und vor dem absolut Bösen wie vor einem fremden Element zurückschreckt, zeigt auch die Lady Macbeth, die sie als Nachtwandlerin unvergeßlich und beispiellos, dagegen in dem Monolog beim Anrufen der Morddämonen und in der Mordnacht selbst nicht vollkommen überzeugend spielt. Hier erreichte Charlotte Wolter einen ersten Preis, der auch schon in der verschiedenen Kostümierung der beiden Künstlerinnen ausgedrückt ist. Das Kostüm von Adelaide Ristori trug in dem weißen Gewande mit dem golddurchwirkten Saum des gelben Untergewandes und dem weißen Schleier im Haar eigentlich gar kein charakteristisches Abzeichen. So spielte sie auch die erste Szene verbindlich höflich und kühl. Wie anders erscheint die Wolter, wenn sie aus ihrem Gemach schreitet, um den Brief des Gatten zu lesen, der die Unheilsgedanken in ihr wach ruft! Alles an ihr ist Leidenschaft, die aus dem leichenblassen Gesicht, den funkelnden Augen redet, während die Haltung des Körpers Ruhe und Gelassenheit erlügt. Das Antlitz ist starr und versteinert sich allmählich zur Medusa, die schwarzen Lockenhaare umringeln es wie giftige Schlangen. Ihr Kleid läßt das Barbarische, Wilde, Dunkle ihrer Zeit wie ihres Charakters ahnen. Über das dunkelblaue Untergewand legt sich ein Oberkleid von dunklem Plüsch, das zu einem roten, nur zur Hälfte sichtbaren Mieder hinaufführt. Vom Brustgürtel flattert zu dem phantastischen haubenartigen Kopfputz ein hellblaues Band. Wie eine Furie stürzt sie sich auf den Entschluß, Macbeth zum Könige zu erheben, weist sie alles, was menschliches Gefühl heißt und hemmend ihr in den Weg treten könnte, mit unheimlicher Wildheit zurück. Nun erscheint Macbeth und sofort verwandelt sich die Lady aus der Furie in das liebende Weib, das zunächst nicht für sich, sondern für ihren Gemahl durch Verbrechen zu Ruhm und Größe schreiten will. Keine uns bekannte Darstellerin hebt diese Seite des Charakters so überzeugend und wahr hervor, wie Frau Wolter. Ihre Lady tritt in der Mordnacht vor Macbeth hin, und als sie ihn unentschlossen findet, nimmt sie ihn bei der Hand, gleichsam um die in ihr lodernde Flamme des Dämonischen auf den Gatten überschlagen zu lassen. Den noch Zaudernden faßt sie dann

bei seinem Heldentum, und als auch dieses Mittel nicht wirkt, bei seiner Sinnlichkeit, durch welche sie sein Gewissen zum Schweigen bringt. Frau Wolter weiß in diesem Moment verführerisch schön zu erscheinen, und es ist ebenso originell wie wahr, wenn ihre Lady Macbeth zu verstehen giebt, daß sie nur einem vor keinen Äußersten zurückschreckenden Manne Liebe gewähren könne. Wie gesagt, alle diese gewaltigen Akkorde der Leidenschaft waren bei Frau Ristori zur Konvenienz und Höflichkeit herabgestimmt. Ihre Größe, ihre unerreichte Größe liegt in der Szene, in welcher sie als Nachtwandlerin auftritt. In ihrem weißen Gewande, mit den langen schwarzen Locken, dem entstellten Gesicht, bietet sie einen Eindruck, der jedes Auge entzücken muß. Wenn sie dann die Bewegung macht, als ob sie Wasser aus einem Becken schöpfte und ihre Hand reibt, wenn sie später mit nach oben gerichtetem Kopfe und geöffnetem Munde stehen bleibt und lange, scharfe, hohle Seufzer von sich giebt, indem sie einzelne Worte herausstößt und in ihrer fieberhaft erregten Phantasie den Gang in das Schlafzimmer Duncan's wiederholt, kommt nichts diesem Bilde an tragischer Erschütterung gleich. Gerade was Frau Ristori fehlt, die letzte dämonische Leidenschaft, war das Gebiet, auf dem ihre große Rivalin, Rachel Felix, ihren Genius frei schalten ließ. Beide hatten aber nichts mit einander gemein als die unmittelbare Herkunft aus dem Allerheiligsten ihrer Kunst und die Bestimmtheit ihrer Individualität. Wie der Französin die äußern Vorzüge, die schöne Erscheinung und das glockenreine Organ ihrer Nebenbuhlerin abgingen, so hat sie auch nie die süßen Herzenstöne derselben anschlagen, nie das Edle und Beseligende so wie sie verkörpern können. Dafür besaß die Rachel in den zerschmetternden Accenten des Hohns und des Hasses ein Ausdrucksmittel, mit welchem sie ein ganzes Flammenmeer über die Bühne auszugießen vermochte. Ihre Sphäre war die Nacht, in der sie die Gespenster des klassischen Trauerspiels der Franzosen zu neuem Leben aufscheuchte; ihr Genius schuf absolut Neues und nie Geahntes im Bösen, wie in Racine's „Athalie", wo sie die furchtbare Hebräerfürstin unvergeßlich darstellte; sie konnte das Gebiet des Liebenswürdigen nur streifen, aber nicht beherrschen. In all diesen Eigenschaften wurde sie von den Lichtgestalten der Ristori überragt, deren Genius mehr dem Guten verwandt, und die auch als Künstlerin wie jeder normal gefügte Mensch mehr Freude am Bejahen als am Verneinen hat.

In ihrer äußern Stellung prägt sich der Unterschied der beiden Schauspielerinnen schon darin aus, daß die Rachel wie ein Komet am pariser Kunsthorizont aufging, ohne daß man begreifen konnte, unter welchen Bedingungen sie entstand, daß sie in der Wiederbelebung der Tragödie Corneille's und Racine's ein Genre schuf und zugleich mit sich begrub, während die Ristori im organischen Zusammenhange mit der künstlerischen Entwicklung Italiens steht und nur den höchsten Gipfel in einer Kette unter sich verwandter schauspielerischer Größen darstellt.

Für uns Deutsche giebt es keine so teuere Erinnerung an die italienische Tragödin wie ihre Darstellung der Schiller'schen Maria Stuart, die sie in der Übersetzung von Maffei noch bis in die jüngste Zeit gespielt hat. Gespielt? Ist es nicht, als ob sie sich hierin ganz selbst giebt, ihren Verehrern einen Auszug des Höchsten und Feinsten ihrer Kunst bietet? Hier geht die treueste Interpretation der Dichtung mit einer schauspielerischen Wahrheit ohnegleichen Hand in Hand. Wer diese Reihe entzückender Bilder im Kopfe trägt, sagt sich, daß Schiller's Maria Stuart eben nur so, wie es Frau Ristori gethan hat, der Elisabeth in der Gartenszene das Wort „Vendetta!“ entgegenschleudern, daß sie eben nur so vor Melvil auf den Knien liegen und seine Absolution entgegennehmen, nur so als eine Königin vom Kopf bis zur Sohle die Stufen zum Schaffot hinaufsteigen konnte. Das Gottesgnadentum der Monarchie und die religiöse Weihe, die über Maria Stuart als Katholikin ausgegossen sind, bilden dabei die beiden Angelpunkte, um die sich diese Leistung dreht. Namentlich ist dieser letzte Akt ebenso erhaben und stilvoll wie einfach und rührend, und selbst in dem etwas ausgeklügelten Effekt, daß ihr nach den letzten Worten zu Leicester: „Mög' Euer Lohn nicht Euere Strafe sein“, Melvil das Kreuz vorhält und sie den Kampf zwischen irdischer und himmlischer Liebe siegreich zugunsten des letztern besteht, von einem unbeschreiblichen Zauber. So hat sich dieses außerordentliche Talent aus dem rührendsten Drama unseres Lieblingsdichters eine Rolle geschaffen, die es gleichsam zum Symbol seiner ganzen Kunst ausgestaltet hat. Die leise Wehmut, die wir angesichts des Schiller'schen Trauerspiels bei dem Gedanken empfinden, daß dem Guten und Schönen über kurz oder lang ein Grab bereitet wird, beschlich uns auch bei der Betrachtung von Frau Ristori's Kunst, die wir nicht nur jeden Abend

hinter den Koulissen vorgehen sahen, sondern die im Laufe der Jahre vor dem Ansturm der Zeit sich ihres holden Zaubers immer mehr zu entäußern drohte. Schließlich war die Schauspielerin klug genug, das selbst einzusehen und sich von den Brettern, die sie im eigentlichen Sinne des Wortes zu einer Welt der Schönheit und des Liebreizes umgeschaffen hat, zu verabschieden. Sie veröffentlichte seitdem einen sehr interessanten Band: „Ricordi", worin sie nicht nur ihre Künstlerfahrten durch die ganze Welt schilderte, sondern auch ihre Hauptrollen, Elisabeth, Lady Macbeth, Medea, Phädra, in höchst feinsinniger dramaturgischer Weise erörterte.

III.

Rossi und Salvini.

Etwa 20 Jahre später als Frau Ristori begannen Ernesto Rossi und Tommaso Salvini ihren Triumphzug durch Deutschland, beide von Wien aus, wo ihren Erfolgen die Kenntnis der italienischen Sprache förderlicher war als in der norddeutschen Metropole. Zuerst Rossi, der Realist, im Winter 1873/74, darauf Salvini, der Idealist, im Winter 1876/77. Jeder gewann seinem Publikum gleich beim ersten Auftreten einen vollen Eindruck ab, fesselte und streute Anregungen aus, die sich noch jetzt ununterbrochen als gute Saat erweisen. Zu den vielen Beweisen für den hohen künstlerischen Rang, den diese Männer einnehmen, kann man vielleicht den als den stärksten rechnen, daß jeder in seiner Eigenart beharrte, ohne von dem andern etwas äußerlich zu kopieren. Was das Wesentliche bei einem Talent ist, daß es die Welt nicht durch erborgte grüne, rote oder gelbe Brillen, sondern mit seinen ihm von der Natur gegebenen Augen betrachtet, trifft bei Rossi und Salvini im höchsten Maße zu. Wir erwähnten bereits, wie sie sich einmal bei der Dante-Feier in Florenz auf demselben Podium begegneten. Das war Ein mal und nie wieder. Es stellte sich bald heraus, daß sie beide zusammen ein künstlerisches Gewicht ergaben, welches die Bretter einer Bühne nur ausnahmsweise tragen konnten. Fortan waren ihre Wege getrennt, umsomehr, als ihr Genius immer größere

Ansprüche an die Welt machte und sie nie mehr dieselben waren, auch wenn sie dasselbe, wie bei der Darstellung gewisser Shakespeare'scher Rollen, leisteten.

Nachdem wir bereits früher die Frage, welcher von beiden Schauspielern der größere sei, nicht entschieden, sondern dem persönlichen Geschmack des einzelnen zur Beantwortung überwiesen haben, ist es vielleicht gestattet, gewisse Unterschiede festzustellen, an denen man den Charakter der beiden Künstlernaturen am besten erkennen kann. Wir nannten den einen vorher einen Realisten, den andern einen Idealisten. Das sind jedoch Verschiedenheiten, die sich lediglich auf die Auffassung der von ihnen dargestellten Charaktere beziehen. In der Ausführung des einmal entworfenen Bildes sind sie beide Realisten, insofern sie keine andere Wahrheit als die der Natur kennen, aber Salvini's Heldengestalten haben alle eine gewisse göttliche Abstammung, während Rossi die seinigen nicht über das Maß bürgerlicher Natürlichkeit hinauswachsen lassen will. Überhaupt steckt in diesem die größere Natur, in jenem der größere Intellekt. Dieser liebt das frische Zugreifen, das rasche Eingehen auf die Hauptsache, jener das geistreiche Auseinanderbreiten der Situationen, die Gliederung im einzelnen. Salvini's Rezitation ist das Entzücken jedes Menschen, der künstlerischer Empfindungen fähig ist. Mit einem Organ beschenkt, das wie eine Glocke klingt und, obwohl seine natürliche Lage der Baß ist, sich in den weichsten Tönen bis zum Falset fortsetzen kann, übt er Wirkungen aus, die den vollen Wert des Musikalischen besitzen, ohne dabei auch nur der kleinsten charakteristischen Wahrheit verlustig zu gehen. Wenn er in der Mordnacht des zweiten Aktes des „Macbeth" mit blutbefleckten Dolchen in der Hand aus dem Schlafzimmer Duncan's stürzt und angstdurchschauert die Rufe der träumenden Wächter wiederholt, geht er plötzlich aus dem Falset in den Baß über, womit er das Wort „Amen!" ausspricht. Eine der unvergleichlichsten Wirkungen, mit der sich das hohe C keines Tenoristen messen kann!

Rossi besitzt an seinem Bariton ein Instrument, mit dem er ebenso gut malen kann, das aber keiner so überwältigenden Gefühlstöne fähig ist. Wer ihn bei dem Vortrage des Gedichts von Gazzoletti: „Christoforo Colombo" nach der Schilderung der Leiden und Entbehrungen des Entdeckers der Neuen Welt das Wort „Terra!" aussprechen gehört hat, in einem Konzert-

ſale, wo dieſes „erlöſende Wort" oben von der Decke herabzukommen ſchien und zwar ohne jegliche Bauchrednerei, rein durch künſtleriſche Mittel, wird wiſſen, was Redekunſt iſt. Nur beſitzt ſie bei Roſſi nicht den melodiſchen Zauber, die tiefe Innerlichkeit, die Stimmung der Situation wie bei Salvini, der in ſeiner Art unzweifelhaft der größere Poet iſt, während ſein Rivale ſich in mannigfaltigeren Richtungen zu ergehen vermag. Den gewaltigen Kreis vom zitternden alten Lear zum feurigen liebesſeligen Romeo oder vom heldenhaften Macbeth zu dem wandelnden Gerippe Ludwig XI., dieſen Kreis, den Roſſi mit Bequemlichkeit durchſchreitet, vermochte Salvini, namentlich in den letzten Jahren, wo ſeine Formen an Fülle noch gewonnen haben, nicht mehr auszumeſſen. Ein Rieſe an Geſtalt, mit faſt zu breiten Schultern, iſt Salvini mehr auf das Beſchauliche und Bequeme angewieſen, während Roſſi mehr auf das Bewegliche und Leidenſchaftliche ausgeht. Die Empfindung des erſteren droht in das Weiche überzugehen, auch wo es nicht am Platze iſt, und wird nicht ſelten zur Sentimentalität. Die Empfindung des letzteren drängt gelegentlich zu theatraliſch nach außen, wo ſie ſich mit dem inneren Walten und Weben begnügen ſoll. Techniſch gleich vollendet, wie ſie Beide ſind, werden ſie doch auf verſchiedene Naturen verſchieden wirken. Nachdenkliche poetiſche Menſchen ohne große Leidenſchaft werden immer Salvini, Menſchen mit ſtarken Sinnen und intenſiver Lebensluſt werden immer Roſſi für den größeren Schauſpieler halten.

Für uns Deutſche offenbart ſich das ſchauſpieleriſche Können der beiden Künſtler am beſten in den Stücken Shakſpeare's, der als Theaterdirektor und Schauſpieler genau wußte, was ſich auf der Bühne in Fleiſch und Blut verwandeln läßt und was auf ihr grau und fahl bleibt. Sein Othello, Hamlet, Macbeth ſind von Roſſi und Salvini wiederholt in unſerem Vaterlande dargeſtellt worden und haben dabei eingehende Würdigung gefunden. Aber wie wenig ähnlich ſehen ſich dieſe Leiſtungen, wenn ſie der eine und wenn ſie der andere verkörpert. Bei Roſſi iſt Othello in den erſten Akten ein flotter burſchikoſer Krieger, in den letzten ein wildes Tier; bei Salvini durchweg ein Mann von ſtolzer, ritterlicher Haltung, der nur ein einziges mal, in der Szene des dritten Akts mit Jago, von der Verzweiflung zu einer unüberlegten Handlung getrieben wird, ſonſt aber die gleiche beſonnene Mäßigung nicht verläßt. Salvini

erscheint als wahrer Priester seiner Kunst wegen der unbeschreiblichen Würde und Schlichtheit seines Wesens. Er ist geradezu maßlos in seinem Maßhalten. Wo die andern in dicken Pinselstrichen schwelgen, weiß er die dichterische Absicht durch leichtes Punktieren zu enthüllen! wo die anderen auf den Stelzen des Pathos einherschreiten, bleibt er einfach und bescheiden, sodaß man bei der Vertiefung in dieses unentstellte Bild der Wirklichkeit alles um sich her vergißt. Sein Othello ist kein Mohr, sondern ein Maure, kein rabenschwarzer Neger, sondern ein brauner Nachkomme des aus nordafrikanischem und arabischem Blut entstammten Mischlingsgeschlechts, kein Vertreter zähnefletschender Bestialität, sondern ein Feldherr der mächtigen Republik Venedig und ein würdevoller Rächer seiner Ehre. Salvinis Größe in den Szenen des dritten und vierten Akts beruht in der Kraft, mit welcher er seine fieberhafte Aufregung, die Folge des ihm von Jago eingeträufelten Giftes der Eifersucht zu beherrschen weiß. Das Blut kocht in seinen Adern, aber nichts von tierischer Wut, nichts von selbstvergessener Wildheit in Gegenwart des Fähnrichs. Er würgt die furchtbare Erregung hinunter, um seinem Untergebenen nicht verächtlich zu erscheinen. Der gewaltigste Moment seiner Leistung ist der Augenblick, wenn er nach den Worten „Othellos Tagewerk ist gethan!“ wieder Jago's Stimme vernimmt und nun in wahnsinnige Wut gerät. Er stürzt sich auf ihn zu und die ganze Gestalt scheint sich zu beflügeln, er packt ihn an der Kehle und fährt ihm in die Haare, er wirft ihn schließlich zu Boden und erhebt den Fuß, um den Schurken zu zertreten. Da tritt bei den Worten Jago's „O, Himmel!“ ein Moment der Besinnung für Othello ein, aber was für ein Moment! Diese plötzliche Wandlung des vor Wuth sich selbst nicht mehr Kennenden in den gefühlvollen Menschen, diese Art, wie Othello dem zu Boden geschleuderten Jago die Hand reicht, ihn gleichsam um Verzeihung bittend, aufhebt und sich abwendend im Zorn über den an seiner eigenen Würde begangenen Raub mit dem Fuß die Erde stampft, wird niemand, der es gesehen hat, wieder vergessen. „Ich kann mich nicht erinnern,“ sagt Lewes in seinem Buche „Über Schauspieler und Schauspielkunst“, „etwas im Tempo und in der Betonung so Musikalisches und im leidenschaftlichen Ausdruck so Vollkommenes gesehen zu haben, wie Salvini's Vortrag dieser Szene. Die mit jedem Worte sichtlich sich steigernde Wut, das Erzittern seines ganzen Wesens,

ſein flammendes Geſicht, ſeine immer furchtbarer werdende Stimme, die er aber doch muſikaliſch ſo beherrſcht, daß man nichts einem Kreiſchen ähnliches vernahm. Kean war furchtbar in dieſer Szene, aber Salvini übertraf ihn.“ In anderen Stellen, namentlich im vierten und fünften Akt, verweichlicht Salvini wieder die Rolle zu ſehr, ſodaß man nicht begreift, wie dieſer Othello zur letzten entſcheidenden That kommt. Hier ergänzt ihn Roſſi's Drauflosgehen, dem die geiſtige Kleinarbeit fern liegt, der aber den geraden Weg gleichmäßiger zurücklegt. Dasſelbe gilt von Hamlet, den Salvini in den Monologen unübertrefflich ſpricht, in allen Stimmungsmomenten wie bei dem Erſcheinen des Geiſtes mit feſſelndſter Wahrheit ſpielt, aber im übrigen zu ſehr zerklügelt und zerzupft, zu zartnervig und weiſe giebt. Auch hier tritt ihm wieder Roſſi mit den Tönen der Wut, des Ingrimms, der Ironie ergänzend zur Seite. Endlich der Macbeth, eine herrliche Leiſtung Salvinis in der Seelenmalerei der drei erſten Akte. Hier wurde ein ganzer Kurſus im Böſen vom erſten Verſuch bis zur Meiſterſchaft im Teufliſchen veranſchaulicht; in demſelben Augenblicke, in welchem eine Tugend in Macbeth ertötet wurde, zog ein neues Verbrechen in ihn ein, bis ſich jede Fieber in ſataniſche Grauſamkeit zu verwandeln drohte. Aber nur ſo weit geht Salvinis Fähigkeit; vor dem Tyrannen der letzten Akte, der im Blute watet, hält ſein Genius inne und giebt ſein Szepter an Roſſi ab, der gerade den Bluthund meiſterhaft ſpielt, und in der Fechtſzene des letzten Akts, wenn ihm vor der Verkündigung Macduff's die Kräfte ſchwinden, außerordentlich wirkt.

Sprechen wir einmal ohne Vergleich und halten wir uns an ein paar Leiſtungen, die wir nur für ſich betrachten wollen, da wir ſie auf dem Repertoire des Rivalen nicht finden. Zu dem Reifſten und Vollendetſten, was Salvini's Kunſt geſchaffen hat, gehört ſein Ingomar im „Sohn der Wildnis“ („Il figlio delle selve“) von Halm, weil darin ein Bruch mit der Vergangenheit liegt, wie er entſchiedener nicht gedacht werden kann. Kein deutſcher Schauſpieler hat es ſich überlegt, daß der wilde, durch den Reiz holder Weiblichkeit beſiegte Tektoſagenhäuptling eine Charakterrolle ſei und demgemäß auch dargeſtellt werden müſſe. Alle früheren Vertreter dieſer Rolle legten in dieſelbe ein Übermaß ſchwärmeriſcher Romantik hinein. Von alledem iſt bei Salvini keine Spur zu finden. Für

ihn ist Ingomar kein deklamierender Jambenheld, sondern ein wilder Naturmensch, kein sentimentaler Schwächling, sondern ein naives Wesen, von roher, aber der Läuterung fähiger Empfindung. In dieser Auffassung führt der Künstler den Charakter mit allen Hilfsmitteln des Realismus aus. Seine kolossale körperliche Erscheinung, die im Othello durch die Würde des Feldherrn, im Hamlet durch die Vornehmheit des Prinzen geistig bezwungen war, macht sich als Ingomar unmittelbar geltend und wurde zum lebendigsten Ausdruck der Charakteristik. Wie plump und schwerfällig bewegt sich seine Figur in den ersten Akten, wie strotzt die ganze Erscheinung im Vollbesitze physischer Kraft, mit welchem naiven Hohn weist der Häuptling alle Zumutungen des feinern Gefühls von sich ab! Und nun im Verkehr mit der Griechin, das erste träumerische Ahnen einer neuen Seligkeit, das Empfinden des Schmerzes bei dem Läuterungsfeuer, das in seinem Busen brennt, die Gewalt, die er sich anthut, um sein rohes Kriegerhandwerk zu vergessen und edlere Sitten zu bekennen, bis es ihm gelingt, unter Griechen ein Grieche zu werden und des geliebten Weibes sich zu erfreuen: keine Feder ist imstande, die bald komisch, bald tragisch angehauchte, hier wehmutsvolle, dort furchtbar ergreifende Wahrheit zu schildern, mit welcher Salvini alle diese Wandlungen in Ingomar's Seele zum Ausdruck bringt. Wir sind sowohl bei dem „Sohn der Wildnis" wie bei dem späteren Stück Halm's: „Wildfeuer", an ein viel zu schweres Tempo gewöhnt, als daß wir Salvini's Auffassung und Darstellung gleich auf den ersten Blick für richtig hätten halten können. Halm nannte sie aber mit vollem Bewußtsein seine Lustspiele und wollte, daß sie als solche wirken.

Zu den Stücken, die Salvini mit seiner Gesellschaft in Deutschland gespielt hat, gehören auch das Rührdrama „Franzeska da Rimini" von Silvio Pellico, in welchem er bei der berühmten Liebeserklärung im dritten Akt durch die süßesten Laute der Zärtlichkeit eine tiefe Wirkung hervorruft, und der „Sophokles" von Giacometti, in dem der greise, der Geistesschwäche angeklagte Dichter seine Gesundheit durch den Vortrag eines Chorgesangs aus dem soeben gedichteten „Ödipus auf Kolonos" darthut. Ein anderes Stück von Giacometti: „Der bürgerliche Tod" („La morte civile"), gab dem Künstler Gelegenheit, bei der Darstellung des Helden, der im letzten Akt auf der Bühne stirbt, sich ganz seiner nationalen

Technik hinzugeben. Hier bietet der Italiener vom ersten Stocken im Räderwerk der Lebensuhr bis zu ihrem völligen Stillstehen das Äußerste von entsetzenerregender Naturwahrheit. Dieses Ermatten des ganzen Körpers, dieses Andeuten der hippokratischen Züge im Gesicht des Sterbenden, dieser irre Blick des Auges, dessen Pupille bald völlig verschwindet, bald beim Aufleuchten des Lebenslichtes wieder hervortritt; endlich der Augenblick, wenn der Kopf des Sterbenden auf die Brust herabsinkt, der Körper dadurch den Schwerpunkt verliert und kopfüber zur Erde fällt, sind von technischer Vollendung, aber von keinem ästhetischen, sondern nur von einem pathologischen Interesse.

Auch Rossi hat eine Rolle, in welcher er den Künstler ganz in dem Virtuosen aufgehen läßt, um zu zeigen, wie weit er es in der Ausbildung der schauspielerischen Technik gebracht hat. Wir meinen Ludwig XI. in dem gleichnamigen Trauerspiel von Delavigne, das sich bis heute auf dem französischen Repertoire erhalten hat, ohne daß sich irgend jemand mit Rossi darin messen darf. Er spielte den König rückenmarkleidend, mit einem Gesicht, das von einem Schlaganfall verzerrt ist und von krankhaften Zuckungen hin- und herbewegt wird. Er gleicht mehr einem galvanisierten Leichnam als einem Menschen, und trotzdem überkommt ihn noch die Lüsternheit, spitzt er noch den Mund, um ihn auf ein hübsches Gesicht zu drücken. Am schauderhaftesten ist er, wenn er im vierten Akt von dem jungen Herzog von Nemours, dessen Vater er hat hinrichten lassen, mit dem Tode bedroht, aber wieder freigelassen wird, nun aber in Krämpfen auf die Erde stürzt, sich wie ein Wurm windet, Schaum vor dem Munde hat, sich die spärlichen Haare ausrauft und als hilflose Masse fortgetragen wird.

Ungleich reiner und voller ist der Eindruck, den Rossi als König Lear hinterläßt, indem er einer einseitigen und falschen Idealität, bei der alle charakteristischen Momente verwischt werden, eine frische und überzeugende Natürlichkeit entgegensetzt. Während die deutschen Schauspieler die ganze Rolle auf äußere königliche Majestät anlegen, verlangt der Italiener, daß der Träger dieser Majestät zunächst eine ganz bestimmte, von andern unterschiedene Person sein müsse, und fragt sich wie dieselbe nach den in der Tragödie enthaltenen Angaben aussehen könne. Rossi erblickt in „König Lear“ vor allem das Trauerspiel des Alters und zählt das

Majestätische zu den sekundären Momenten der Charakteristik, ganz so, wie es Goethe gethan hat, der in einem seiner Sprüche diesem Motiv auf seinen rein menschlichen Grund gesehen hat:

Ein alter Mann ist stets ein König Lear! —
Was Hand in Hand mitwirkte, stritt,
Ist längst vorbeigegangen;
Was mit und an dir liebte, litt,
Hat sich wo anders angehangen,
Die Jugend ist um ihretwillen hier;
Es wäre thöricht zu verlangen
Komm ältle du mit mir.

Das ist so tief und wahr, daß Turgénjew die ganze Fabel in seinem „König Lear des Dorfes" nach Rußland und in bäuerliche Zustände verlegen konnte. Darum gilt es bei einer Bühnendarstellung dieses Charakters in erster Linie, das Alter mit allen seinen Attributen, den erfreulichen und den unerfreulichen, der Würde und Poesie wie der Gebrechlichkeit und Herrschsucht zur Anschauung zu bringen. Rossi faßt das alles in ein Bild zusammen, das mit wahrhaft zauberischer Gewalt vor dem Zuschauer hintritt. Der Moment der Reichsteilung ist das Resultat langer und mühevoller Überlegung. Wie oft mag er in schlaflosen Nächten darüber nachgedacht haben, ob er den entscheidenden Schritt thun soll oder nicht. Endlich hat er den Entschluß gefaßt in der sichern Annahme, daß er, nachdem er das Diadem abgelegt hat, erst recht der Gegenstand kindlicher Liebe und Verehrung sein werde.

Hastig und aufgeregt, die Hofversammlung grüßend, tritt der König ein; die weißen Haare bedecken im krausen Durcheinander das Haupt und wallen von Kinn und Wange auf die Brust herab; die rechte Hand stützt sich beim Gehen auf das Reichsschwert, die Knie sind eingeknickt. Wenn er sich auf den Thron setzt und die Anrede an die Töchter hält, sehen wir, wie die Schwäche des Alters die ganze Gestalt leise erzittern läßt, am merklichsten an der Hand und den Fingern, mit deren Sprache der Italiener das Wort ununterbrochen begleitet. Als ihn dann Cordelias karge Worte in Erstaunen und Kent's Dazwischentreten in Wut versetzen, ist es einer der feinsten Züge Rossis, daß Lear das Schwert nicht auf einen Ruck aus der Scheide zieht, sondern den Arm zweimal anstrengen muß. Das ist aber so fein gemacht, daß auch der geringste Schein der Absichtlichkeit vermieden ist. Die ganze Eingangsszene zeigt

Lear in dem Zustande einer Überreizung des Gehirns, welche die Bedingungen für die darauffolgende Umnachtung des Geistes bereits in sich faßt. Wir fühlen es, daß aus solcher Glut jeden Augenblick eine verderbenbringende Flamme aufschlagen kann.

Lears Begegnen mit dem verkleideten Kent und seine Gespräche mit dem Narren geben Rossi Gelegenheit zu einer aufs feinste ausgeführten Seelenmalerei. Namentlich ist das Arrangement wunderschön, daß der Narr ihm die bittere Wahrheit von dem Verlust des königlichen Ansehens und der Hartnäckigkeit der Töchter von rückwärts ins Ohr träufelt, während Lear von den ersten herzlosen Worten Gonerils wie von dem Biß der Natter getroffen wird. Rossi setzt seine ganze körperliche Beredsamkeit ein, um diesen ersten Sturz aus einer süßen Illusion schauspielerisch in Fleisch und Blut zu verwandeln. Diese fragenden Mienen, dieses Sichumsehen, ob er sich denn wirklich bei seiner Tochter und seinen Leuten befinde, sind auf das feinste nuanciert. Den Fluch spricht der Künstler mit dem ganzen Aufgebot der Kraft, aber mit einer geistig wie physisch bereits erschütterten Kraft, und sein Forteilen ist in das tiefste Gefühl des Ekels vor der Undankbarkeit der entarteten Tochter getaucht. Aber als er zu Regan kommt, findet er seinen Diener Kent in den Block gespannt. Wie ahnt ihm das drohende Unheil und wie sträubt er sich doch zugleich daran zu glauben! Dieses Gespräch zwischen Regan und Lear ist in der Mischung von väterlicher Liebe, die auf unmittelbare Erwiderung rechnet, Verwünschung der verworfenen andern Tochter und der Angst, es möchte ihm hier kein besseres Los bereitet werden, eine ganz einzige schauspielerische Leistung Rossis. Als er nochmals alle Flüche auf Goneril herabdonnern läßt und Regan sagt: „Das wünscht Ihr einst auch mir", geht er zärtlich-ängstlich auf sie zu, streichelt sie und hält ihr das Unmögliche vor, daß sie ebenso wie ihre Schwester der kindlichen Pflichten uneingedenk sein könne. Aber schnell weiß auch sie die gleisnerische Maske abzulegen, und als Regan von der herzueilenden Goneril unterstützt wird, fahren die beiden Teufelinnen wie Geier auf den alten Vater los, ihm ein Attribut der Würde nach dem andern entreißend, bis Lear vollkommen hilflos dasteht. Rossi stößt die Worte, wenn Goneril und Regan ihm den Besitz von fünfundzwanzig, zehn, fünf, ja einem Ritter bestreiten, mit dem letzten Aufgebot von Kraft, daher sie atemlos überstürzend aus. Während

er die Götter um Geduld bittet, drücken ihn der Gram und das Alter zu Boden, die Augen füllen sich mit Thränen, die Stimme verwandelt sich in ein Schluchzen. Man muß es gesehen haben, wie Rossi-Lear in diesem Moment sein aufsteigendes Weh hinunterzwingt und durch diesen Kampf mit der Rührung in seinem innersten Bau so erschüttert wird, daß er in die Worte: „Jo diventero forsennato!“ ausbricht. Damit stehen wir am Eingangsthor des Wahnsinns.

Für die Flüche des dritten Akts hat Rossi ganz andere Accente als die meisten Darsteller, die diese Gelegenheit benutzen, um eine Anzahl Deklamationsbomben unter großem Staubaufwirbeln vor dem Publikum explodieren zu lassen. Der Künstler verschmäht jedoch alle außerhalb der einmal gezogenen Charakteristik seiner Rolle liegenden Effekte. Für ihn drückt sich in den Worten „Blast, Wind', und sprengt die Backen!“ keine Macht, sondern eine zum Irrsinn hinüberleitende Ohnmacht aus, und dem entsprechend hören wir in dieser Szene fast nur gebrochene Töne, die im Verhältnis zu dem Wortlaut nur desto rührender klingen. Nun wird er von dem als armen Thoms verkleideten Edgar angesteckt. Der gespielte Wahnsinn bringt bei Lear den wirklichen zum Ausbruch und vereinigt sich mit der Berufstollheit des Narren zu dem in der Weltlitteratur einzig dastehenden Terzett des Irrsinns. Lear kennt nur noch eine Erklärung für den traurigen Zustand, in dem sich der maskierte Edgar befindet: „Undankbare Töchter“, und diese Vorstellung bohrt sich tief und tiefer in sein Gehirn ein, bis er nichts anderes mehr denken kann und die erhitzte Phantasie ihre tollen Bilder um diese Anschauung spielen läßt. Bei alledem erweist sich Rossis Spiel, wenn er mit Stroh und Blumen umwunden über seine Töchter Gericht zu halten wähnt, nicht ganz so wirkungsvoll, als man nach dem Vorausgegangenen erwarten sollte. Einzelnes, wie das zweimalige Greifen in die Luft, wenn er Goneril und Regan vor den Stuhl des Richters zu zerren glaubt, gerät wieder wundervoll; das Ganze leidet jedoch darunter, daß der Künstler die Situation zu gleichmäßig ausführt und einzelne Höhepunkte, an die das Publikum mehr gewöhnt ist, auffallend übergeht. Das „Jeder Zoll ein König!“, diese Paradestelle jedes Lear-Darstellers, wird bei Rossi kaum vernommen. Wer sich erinnert, mit welchem Accent Anschütz diese Worte sprach, wird es bedauern, daß Rossi sich diese Gelegenheit,

die Leidenschaft in einem Brennpunkte zur höchsten Konzentration zu sammeln, entgehen läßt. Dafür bietet denn die Erkennungsszene zwischen ihm und Cordelia eine unerwartete Genugthuung, ja der Lear des Italieners gipfelt in dieser Situation so unbedingt, daß vor ihr alles Vorausgegangene erbleicht. Während Musik den auf dem Lager ruhenden Lear erweckt, steht ihm zu Füßen der König von Frankreich, zu Häupten Cordelia. Er richtet sich langsam in die Höhe und erblickt den Fürsten, dem er seine verstoßene Tochter gegeben hat, ohne letztere zu bemerken. Während er sich ganz aufrichtet, hat sich Cordelia neben ihn gesetzt, die er nun für einen guten ihn aus dem Grabe holenden Geist hält. Allmählich erkennt er sich als lebend; er steht auf und will auf die noch immer nicht erkannte Cordelia, die in die Knie gesunken ist und bittend die Hände ihm entgegenstreckt, zugehen, aber er fährt zurück, führt die Hände nach der Stirn, wie um die verloren gegangenen Bilder des Gedächtnisses wieder zurückzulocken, sieht den König von Frankreich ungewiß lächelnd an, giebt durch ein unbeschreibliches Spiel der Hände zu erkennen, daß seine Tochter nicht vor ihm, sondern daß er vor ihr knieen müsse, und sinkt dann sprachlos in die Knie. Wie sie ihn wieder aufrichtet, er sie streichelnd und wieder streichelnd und küssend beim Namen nennt, ist ein Moment von so erschütternder Größe, wie wir ihn selten im Theater beobachtet haben. Selbst der letzte Akt, wenn Lear die tote Cordelia in den Armen trägt, bietet hiernach keine rechte Steigerung mehr.

Wir haben Rossis Lear ausführlich charakterisiert, nicht nur, weil er eine seiner vollendetsten Schöpfungen ist, sondern auch, weil die größte Verschiedenheit zwischen seiner und der traditionellen deutschen Darstellung dieses Charakters besteht. An andern Leistungen des Künstlers können wir schneller vorübergehen, wie an seinem Romeo, einem bei Rossis Beleibtheit und Jahren nicht ungefährlichen Experiment, das indessen bis in die jüngste Zeit vollständig gelang. Wer das Accelerando in dem Liebesduett des zweiten Aktes, die stürmische Leidenschaft und wilde Verzweiflung in Lorenzos Zelle und das Wiedersehen Julias im Grabgewölbe aufmerksam verfolgt hat, wird sich gestehen müssen, daß man das „Hohelied der Liebe“ nicht richtiger interpretieren kann. Der Kean von Dumas Vater, für den das Talent Rossis fast zu schade, zeigt ihn wieder von einer ganz andern Seite als eleganten geistreichen Salon-

menschen und als einen von exzentrischen Launen heimgesuchten Schauspieler, bei dessen Darstellung Rossi die Farben seinem eigenen Wesen zu entnehmen scheint.

Salvini ist leider nur ein einziges Mal, im Frühling 1877, in Berlin gewesen, während Rossi seit 1874 alle paar Jahre entweder mit einer vollständigen Truppe oder auch allein zu uns gekommen ist. Am längsten hielt er sich im Frühjahr 1881 in Berlin auf, nachdem sein in Petersburg geplantes Gastspiel durch das entsetzliche Attentat auf den Zaren Alexander vereitelt worden war. Der damalige deutsche Kronprinz, der spätere Kaiser Friedrich, lud ihn ein, dreimal im Berliner Opernhause aufzutreten. Daran schlossen sich eine Reihe anderer Vorstellungen im Nationaltheater und im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater. Rossi spielte damals auch den Montjoye, den Richard III., den Coriolan und zur ganz besonderen Genugthuung seiner italienischen Freunde die beiden italienischen Stücke: „Francesca da Rimini“ von Pellico, und „Nerone“ von Cossa. Später machte er einmal den Versuch, in einem deutschen Ensemble den Thorane in Gutzkows „Königslieutenant“ zu spielen, ohne daß das Publikum von dieser Leistung, einem eigentümlichen Mischmasch von Französisch, Italienisch und Deutsch, sonderlich erbaut gewesen wäre.

Vermutlich ist Ernesto Rossi auf seinen Gastspielreisen durch Rußland auf die Idee gekommen, in dem Drama „Der Tod Iwans des Schrecklichen“ vom Grafen A. K. Tolstoi aufzutreten, mit dem er uns im März 1891 bei seinem letzten Gastspiel in Berlin im Belle-Alliancetheater bekannt gemacht hat. Der im Jahre 1875 verstorbene Dichter, der mit dem Verfasser von „Krieg und Frieden“ und „Anna Karenina“ in keiner Weise verwechselt werden darf, bietet in diesem Stück den ersten und besten Teil einer Trilogie, deren beide anderen Teile die Titel: „Zar Fedor Iwanowitsch“ und „Zar Boris“ führen. Jenes Drama wurde vor einer Reihe von Jahren in Weimar aufgeführt, wo der Großherzog sich für den Dichter besonders interessierte. Die Übersetzung hatte Frau Katharina Pawlow besorgt, sie war im zweiten Bande der von W. Wolfsohn herausgegebenen „Russischen Revue“ 1863 erschienen. Otto Lehfeld spielte den Iwan. A. K. Tolstoi wurde von Turgenjew einmal „ein großer originaler Dichter, eine tief humane Natur“ genannt, und in der That steckt in seinen Liedern, Balladen und Erzählungen

eine große volksthümliche Kraft, die für Rußland eine nicht zu unterschätzende Bedeutung hat. National in jeder Faser ist auch der „Tod Iwans des Schrecklichen", aber nach unseren Empfindungen weit mehr eine Haupt- und Staatsaktion im Raupach'schen Sinne als ein Drama, das uns unmittelbar packen könnte. Dazu sind die Figuren durchgängig viel zu flach gehalten, man merkt zu sehr, wie Tolstoi seinem Publikum durch eine Reihe theatralischer Bilder den Stoff zu Gemüte führen wollte und doch wieder durch die Censurrücksichten daran gehindert wurde, die volle Wahrheit zu sagen. Der rasende Tiger ist in Iwan dem Grausamen, so wie ihn Tolstoi schildert, gar nicht wiederzuerkennen. Aus dem Bluthund, der auf dem Roten Platze in Moskau Hunderte unter den unerhörtesten Martern hinrichten ließ und sich daran ergötzte wie an einer Komödie, aus dem Wüstling, der an den Folgen seiner Ausschweifungen jämmerlich zu Grunde ging, ist ein hitziger, aber im Grunde genommen gutmütiger Graukopf geworden, der sich bald mit dem polnischen Abgesandten, bald mit seinen Bojaren herumzankt und endlich stirbt, weil er nicht länger leben kann. Die Charakterisierung, die Tolstoi von dem Zaren in seinem Roman „Fürst Serebrenny" gegeben hat, kommt der Wirklichkeit viel näher. Das Interessante erfolgt in dem Drama erst zum Schluß, wenn der grause Zar an dem Tag, für den ihm die Wahrsager den Tod angekündigt haben, beim Schachspiel sitzt und von Boris Godunoff in Wut versetzt wird, bis er an den Folgen dieser Aufregung stirbt. Hier entfaltete Rossi seine schauspielerische Meisterschaft in einer Weise, die das Publikum zu wärmstem Beifall hinriß. Aber die Figur des Zaren ist kaum im Stande, uns auf die Dauer zu interessieren, es hat sogar manchmal etwas Komisches, den gekrönten Wüstling und Betbruder schimpfend oder jammernd über die Bühne wanken zu sehen. Ein witziger Kopf meinte, das Stück müßte nicht „Iwan der Grausame", sondern im Gegensatz zu dem Wildenbruch'schen Drama „Der alte Herr" heißen.

Rossi hat einen Band: „Studii Drammatici" veröffentlicht, worin er sich über Auffassungs- und Darstellungsweise seiner wichtigsten Rollen ausspricht. Außerdem hat er seinen Freunden auch noch ein Vergißmeinnicht von ganz ungewöhnlichen Dimensionen in Gestalt seiner „Quarant anni di vita artistica con proemio di' Angelo de Gubernatis", volume primo, secondo e terzo, Firenze

1887—1889, in die Hand gedrückt. Man denke sich drei eng gedruckte Bände Lexikonformat von zusammen 1200 Seiten, auf denen die Erinnerungen nach den einzelnen Ländern geordnet sind. Auch Rossi hat alle fünf Weltteile abgegrast und es ist selbstverständlich, daß er uns jeden Besuch schildert, den er einem Potentaten oder einem Großwürdenträger macht. Überhaupt besteht das Buch aus einem ununterbrochenen Komplimentieren und Händedrücken; den Beifall, den der Künstler überall in so reichem Maße genossen hat, will er nun wo möglich mit Zinseszinsen wiedergeben. Was die Kapitel über Berlin betrifft, so hat ihm entweder der Setzer seines Buches oder sein Gedächtnis einen schlechten Streich gespielt. Es sind nämlich die Namen der Männer, auf welche sich Rossi beruft und deren künstlerisches Verständnis er rühmt, fast ausnahmslos so jämmerlich verstümmelt worden, daß man oft gar nicht ahnt, wer eigentlich damit gemeint ist. Da wird Friedrich Haase beständig: Haß, unser Niemann: Niemand, der Schauspieler Weilenbeck: Weilenbech genannt. Daß es einen bedeutenden Schauspieler Namens Barneim giebt, muß uns Wunder nehmen, bis wir erfahren, daß damit Ludwig Barnay gemeint ist. Und so geht das die ganze Reihe anmutig weiter. Hoffentlich schreibt nach diesen Erinnerungen Rossis kein Italiener eine Geschichte der deutschen Schauspielkunst im neunzehnten Jahrhundert. Das müßte eine scheußliche Mißgeburt abgeben.

Salvini hat eine bemerkenswerte und gedankenvolle Abhandlung über einzelne Charaktere Shakespeare's veröffentlicht, welche von dem Berliner Joseph Lewinsky in seinem Werke: „Vor den Coulissen" in deutscher Übersetzung mitgeteilt worden ist. Was Salvini hier über den Hamlet, Othello und Macbeth sagt, ist fein und eigenartig empfunden, wirklich genial seine Auffassung des Jago, von dem er meint: „Der Darsteller dieser Rolle müßte sich nach meinem Dafürhalten als so ehrlich aufspielen, während er dem Mohren seine Verdachtsgründe einflößt, daß selbst der Zuschauer ob deren Echtheit zweifelhaft bleibt. Er mußte wie eine Medaille erscheinen, die im Handumdrehen vorn ein Kreuz, hinten Lucifer, auf der einen Seite den Glauben, auf der andern den Betrug erscheinen läßt. Zur großen Wirkung der Rolle Othello's trägt die richtige Auffassung derjenigen des Jago unendlich viel bei. Wenn der Schauspieler ihn mit einem Anhauch des Mephisto und des Bösewichts

ſpielt, ſo drückt er die Klugheit des Othello ins Einfältige hinab. Zeigt er ſich gleichgiltig gegen den Eindruck ſeiner Mahnungen, ſo verfällt er in den Fehler der Gleichgiltigkeit gegen ſeinen General. Er muß daher erſcheinen als verletzt durch die ſeinem Herrn angethane Unbill; als ärgerlich, daß dieſer ſie nicht ſelbſt bemerkt; unentſchloſſen, ihm einen Ärger zu bereiten, aber aufrichtig überzeugt, die Wahrheit zu ſagen, jedoch ohne Geſten und Mienen, welche Verſtellung verraten. Giebt er ſich nicht hinlänglich in ſeinen Monologen zu erkennen?“

Auf die autobiographiſchen Mitteilungen, die Salvini gegenwärtig im „Century“ erſcheinen läßt, haben wir ſchon früher, als von Modena die Rede war, hingewieſen. Sie ſind unvergleichlich vornehmer und gehaltvoller als Roſſi's Memoiren angelegt. Der Unterſchied zwiſchen beiden Künſtlern verleugnet ſich auch dann nicht, wenn ſie zur Feder greifen. Salvinis Abhandlungen, von denen vorläufig nur ein kurzer Abſchnitt mitgeteilt worden iſt, verſprechen wertvolle Beiträge zur Kunſt- und Litteraturgeſchichte Italiens zu werden.

Im Gegenſatz zu Salvini und Roſſi, die wir ſo weit zu charakteriſieren verſuchten, als ſie in Deutſchland das Publikum, die Kritik und die Künſtler beſchäftigt haben, krankt unſere Kunſt an dem Übermaß des Rhetoriſchen und an dem Zurücktreten des ſinnlichen Moments der Anſchauung, das dem Schauſpiel den Namen gegeben hat. Die deutſchen Theatervorſtellungen ſind, ſobald ſie ſich auf das Drama höhern Stils beziehen, faſt immer nur Hörſpiele. Nun glauben wir zwar nicht, daß ſich die Art und Weiſe der italieniſchen Schauſpielkunſt ohne weiteres auf deutſche Verhältniſſe übertragen läßt. Hier kommen nationale Unterſchiede in Frage, die ſich nicht verwiſchen laſſen. Ein deutſcher Tragöde, der ſich im Affekt ſo viele malende, deutende und charakteriſierende Geberden geſtatten wollte wie ſeine italieniſchen Kollegen, würde vielleicht ausgelacht werden. Wohl aber läßt ſich ein Teil dieſer Fertigkeit aneignen, ohne daß dadurch der auf ruhige Innerlichkeit hinweiſende Grundzug unſerer Nationalität beeinträchtigt zu werden braucht. Die kraftvolle ritterliche Männlichkeit der Italiener, die ſie befähigt, den Ruhm ihrer Kunſt in alle Länder zu tragen, das Leben nach allen Richtungen, im Guten wie im Böſen, zu genießen und ihrer Phantaſie ſtets neue Bilder zuzuführen, kann man natürlich nicht

erlernen; wohl aber ihr aufmerkſames Belauſchen der Natur und den Fleiß im Techniſchen, welche ſie auszeichnen. Freilich ſetzt eine ſolche Aneignung eine geſunde Natur voraus, die ſich nicht entwurzeln läßt durch fremde Anregungen, ſondern dadurch nur noch kräftiger und ſtrotzender wird. Wir haben es bei Julie Rettich erlebt, daß ihr die Einwirkungen des Spieles der Riſtori nicht zum Vorteil gereichten, indem ſie ihr mehr im Geiſtigen ruhendes Talent verwirrten und unſicher machten. Dagegen iſt Adolf Sonnenthal ein Beiſpiel dafür geworden, wie ein Schauſpieler, wenn er nie aufhört, höher zu ſtreben, noch im Mannesalter über ſich hinauswachſen kann. Gerade in einer Zeit, als Sonnenthal ganz allmählich anfing aus den Liebhabern und Salonhelden herauszuwachſen, trat der Einfluß der italieniſchen Schauſpieler an ihn heran und brachte in ihm ein Talent zur Charakteriſierung zur Reife, das ſich früher immer nur gelegentlich angemeldet hatte, nun aber auf einmal die reifſten Früchte zeitigte. Ohne daß man ſagen konnte, Sonnenthal kopiere Roſſi oder Salvini, ſah man doch das Stilverwandte zwiſchen den neueſten Leiſtungen des deutſchen Künſtlers und den tragiſchen Rollen der Italiener. Es war dieſelbe fleißige Ausarbeitung des Details, dieſelbe Richtigkeit der Naturbeobachtung, die uns in Sonnenthals Risler in der Dramatiſierung des Daudetſchen Romans und in Salvinis Othello erfreute, und dieſelbe Erſcheinung wiederholte ſich bei andern Rollen, wie dem Darnley in Bulwers „Haus Darnley“, Fabricius in „Tochter des Herrn Fabricius“ von Wilbrandt. Es iſt nicht zu beſtreiten, daß ſich aus ſolchen Einflüſſen heraus ein neuer realiſtiſcher Stil der Menſchendarſtellung geltend gemacht und die letzten Überlieferungen eines lebensunfähigen Idealismus beſeitigt hat der von jeder Natur und Wahrheit entfernt war. Von jedem bedeutenden deutſchen Schauſpieler kann man gegenwärtig ſagen, daß er bewußt oder unbewußt ein Schüler von Roſſi und Salvini ſei.

IV.

Eleonore Duſe.

Erſter Eindruck. Camelliendame.

Es hieße ſehr voreilig zu Werke gehen, wenn man ſich über eine Künſtlerin von dem Range der Frau Eleonore Duſe unter dem Eindruck ihrer erſten Rolle ſogleich ein fertiges Urteil erlauben wollte. Es iſt unmöglich, darnach den Umfang ihrer Begabung oder das innerſte Weſen ihres Spieles zu erkennen. Aber nach dem Bilde, das ſie mit ihrer Darſtellung der Camelien-dame in unſerer Seele zurückgelaſſen hat, darf auch der kühle Beobachter die Meinung ausſprechen, daß wir es hier mit einer ganz erſtaunlichen Perſönlichkeit und Erſcheinung zu thun haben. Ihr Spiel ſteht innerhalb der modernen Schauſpielkunſt ganz für ſich da. Selbſt erfahrene Theaterbeſucher werden vergebens nach dem Punkte geſucht haben, aus dem ſie die Entſtehung und Entwicklung dieſer merkwürdigen Begabung erklären können. Sie knüpft an keine Überlieferung und Schule an, ſie kennt kein Geſetz und keine Regel, ſie ſteht im Widerſpruch mit den gewöhnlichen Begriffen von Schönheit und Weiblichkeit und doch hat ſie bei den Zuſchauern alle Nerven und Sinne für ſich in Anſpruch genommen. Von dem erſten Augenblick, als ſie zu ſpielen begann, hatte man vergeſſen, daß man im Theater war. Niemand dachte daran, daß die Abſicht einer holden Täuſchung durch verkleidete Perſonen vorliege. Jeder ſah vielmehr in Wirklichkeit einen Menſchen leben, lieben und leiden. An dieſem Abend waren die Unterſchiede zwiſchen Kunſt und Natur vollſtändig verwiſcht. Nur eine im Innerſten neue und originelle Kunſt vermag in einem verwöhnten Publikum ſolche Vorſtellungen hervorzurufen. Frau Duſe iſt mehr als eine große Schauſpielerin, ſie bedeutet einen Fortſchritt für ihre Kunſt und zeigt, einer wie großen Entwicklung dieſelbe fähig iſt. Alle Schauſpielerinnen werden fortan von Eleonore Duſe lernen wollen, aber nur wenige werden ſie verſtehen. Wie alles Bedeutende wird auch ſie in den Köpfen der geiſtloſen Nachahmer eine wunderliche Verwirrung hervorrufen, aus der ſich erſt allmälig ein wirklicher Gewinn für die Kunſt ergeben kann.

Niemand bringt, wenn man nur von äußeren Vorzügen redet, für die Bühne ſo wenig Vorteilhaftes mit, als dieſe Schauſpielerin.

Es fällt zunächst gar nichts an ihr auf, weder das Gesicht, noch das Spiel, noch die Stimme, höchstens der edel geformte Hals und Nacken, auf den sie durch ihre Toilette gern die Aufmerksamkeit zu lenken liebt. Wie ihre ganze Persönlichkeit wirkt, sobald sie nicht künstlerisch schafft, konnte man bequem beim Fallen des Vorhangs beobachten, wenn der Beifall des Publikums sie wieder und immer wieder vor die Lampen rief. Da war in ihrem Wesen nichts von dem Gerührtsein des wandernden Virtuosentums und der sonst immer wiederkehrenden Zwischenaktskomödie zu bemerken. Ruhig nahm sie ihren Partner Andò bei der Hand und sah, ohne eine Miene zu verziehen, mit leichter Verbeugung in das Publikum, das Gesicht bleich, die Haltung müde und ruhebedürftig wie nach einer gelungenen Arbeit, bei der man sein bestes Wissen und Können eingesetzt hat. Nur als der Beifall zum Schluß nicht zum Schweigen zu bringen war und der Gast als ernster Mensch das Herauslaufen satt haben mochte, spielte ein sanftes Lächeln um ihren Mund, das um Nachsicht zu bitten schien. Dabei konnte man genau beobachten, daß die Duse eigentlich gar kein bestimmtes Gesicht hat, daß es von Hause aus ein unbeschriebenes Blatt ist, auf dem durch den Wechsel der Empfindungen und Gedanken fortwährend andere Farben und Linien erscheinen. Das Antlitz wirkt weder durch Schönheit, noch durch Regelmäßigkeit, sondern nur durch ein ganz unvergleichliches Ausdrucksvermögen. Alles redet auf ihm seine eigene Sprache, das sorglos zurückgestrichene und zu einem losen Knoten aufgerafft schwarze Haar, die bewegliche Stirn, die durch die Stellung der Augenbrauen beliebig geformt werden kann, die tiefen dunkeln Augen, von denen das rechte etwas größer als das linke erscheint, die ziemlich breite Nase mit sehr erregbaren Flügeln, endlich der Mund, der zwei Reihen prachtvolle Zähne zeigt. Wer an die Flötenstimme der Sarah Bernhardt denkt, wird die Stimme der Duse, die kein großes Register von Tönen hat und im Affekt leicht scharf klingt, nicht sonderlich bewundern.

Aber niemand fragt nach alledem, wenn die Rolle sich vor unseren Augen entwickelt. Da merkt man erst, mit welcher beispiellosen Gewalt und rücksichtslosen Wahrheit sich die Künstlerin in das verwandelt, was sie sein soll. Auch die letzte Beziehung zum Publikum wird abgebrochen. Jeder im Zuschauerraum sehe, wo er bleibe, denn Zugeständnisse im gewöhnlichen Sinne werden ihm

nicht gemacht. Wenn es die Situation erfordert, spricht die Schauspielerin so leise, daß man sie nur in den ersten vier Parquetreihen versteht und wenn ihr Redefluß in schnelle Bewegung kommt, schießen ihr die Worte nur so aus dem Munde, daß es ganz unmöglich ist, sie einzeln aufzufassen. Die Freiheit ihrer Bewegungen kennt keine Grenzen. Das zeigte sich schon im ersten Akt der „Kameliendame", als sie den schwarzen pelzverbrämten Samtmantel leicht über die Schulter geworfen hatte, in ihr Zimmer trat und mit ihren Gästen zu plaudern anfing. Sie hatte, während sie auf der Chaiselongue lag, Bewegungen wie ein ungezogenes Kind, indem sie mit der Hand einigemale schnell auf das Knie schlug, die Beine übereinander warf und mit dem rechten Fuß nervös zu wippen begann. Und wie sie sich bald schob, bald kroch, jetzt nach dieser und im nächsten Augenblick nach jener Seite wand, wenn sie etwas zu sagen hatte! Eine Weile sprach sie rückwärts zur Thür, sodaß man von ihr kaum noch etwas sehen konnte, dann ging sie an das Fenster, versteckte sich hinter dem Vorhang und sprach eine Minute lang in die Kouliſſen hinein. Als im dritten Akt der alte Duval Beleidigungen ausstößt, wird sie nicht heftig, sondern legt nur die Hand auf die Klinke und spricht so zwischen Thür und Angel, immer im Begriff, der Situation durch Fortgehen ein Ende zu machen. Sie hat Stellungen von einer unglaubliche Kühnheit, die aber trotzdem der Anmut nicht entbehren, nnd das Problem, wie man Wahrheit mit Schönheit vereinigen könne, meisterhaft lösen. Wie sinkt sie zusammen und verbirgt dabei das Gesicht in den Händen, in den Ecken des Sophas, in den Kissen ihres Sterbebetts!

Marguerite Gautier, die vor vierzig Jahren als Erzeugnis der realistischen Poesie angesehen wurde, trägt in Wahrheit die Stimmung der damaligen Romantik mit sich herum, sie atmet den Geist des alten Dumas und Viktor Hugo's. So wurde sie ihrer Zeit auch gespielt, in einem gewissen breiten Stil und mit vollem Pathos aus dem großen Gefühl der Liebe heraus, das die schöne Sünderin verklären soll. Diese Spielweise erschöpfte sich, nachdem sie in der Doche und Rosa Cheri große Meister gefunden hatte und das Stück schien allmälig in die Totenkammer wandern zu wollen, als die Sarah Bernhardt die Rolle in ihr Repertoir aufnahm und damit durch die Welt reiste. Sie schuf sie in ihrer Weise ganz neu, ohne großen äußeren Apparat, mit tiefer seelischer Kunst und rührender

Wirkung. Aber bei der Bernhardt hat ſich bereits eine feſtſtehende Technik als Manier herausgebildet, ſie will durchaus ſchön und liebenswürdig erſcheinen und überzuckert das Ganze mit einer übertriebenen Weichheit des Empfindens. Der Höhepunkt ihrer Leiſtung als Kameliendame liegt in der Briefſzene des dritten Aktes. Wie ſie das Schreiben an Armand aufſetzen will und dabei ein Blatt nach dem andern vernichtet, wie ſie in den Federhalter beißt und die Stimme erzittert, iſt gewiß meiſterhaft ausgedacht und ausgeführt. Die Duſe behandelt dieſen Moment viel kürzer, entfaltet dafür ihre ganze Kraft kurz vor dieſem Auftritt, wenn ſie, wie vernichtet, der zum Garten führenden Thür zuſchreitet, ſich in derſelben umſieht, umkehrt, zuerſt leiſe, dann immer heftiger zu ſchluchzen anfängt und endlich ohnmächtig auf dem Sopha zuſammenbricht. Wie Sarah Bernhardt in der vorausgehenden Szene ein Körbchen mit Feldblumen gepflückt hat und dasſelbe zu einem Strauße ordnet, während ſie mit Nichette und Guſtave plaudert, ſo kommt die Duſe mit friſchen Kamelien ins Zimmer, die ſie an langen Stengeln zu verſchiedenen Sträußen windet. Die Italienerin geht noch einen Schritt weiter der Wirklichkeit entgegen als die Franzöſin. Sie kümmert ſich nicht um Poeſie und Schönheit, ſondern erwartet, daß ſich beide ganz von ſelbſt einſtellen müſſen, wenn ſie mit Erfolg nur nach Wahrheit ſtrebt. Nicht nach der Wahrheit der Realiſten, die nur den äußern Schein mit photographiſcher Treue wiederzugeben verſtehen, ſondern nach der Wahrheit des echten Künſtlers, der Empfindungen darzuſtellen hat.

Die Duſe empfindet mit einer ſolchen Unmittelbarkeit, daß der Zuſchauer den ganzen Prozeß vom Hirn zum Herzen und umgekehrt, der Leid und Luſt hervorruft, in allen Teilen mitmachen muß. Sie erfaßt ihre Rolle ganz modern und legt den Hauptnachdruck auf die krankhaft erregten Nerven. Daher dieſe häufigen Bewegungen nach dem Kopf, das Beſchwichtigen des an den Schläfen hämmernden Blutes, dieſes Zurückſtreichen der Haare von der Stirn. Daraus entſteht dann im Nu ein anderes Geſicht, die Seele hat den Leib umgewandelt. Dieſe Schauſpielerin kann thatſächlich auf der Bühne nach Belieben blaß und rot werden. Aber ſie kann noch mehr. Sie kann ſich ſo voll in das Empfindungsleben ihrer Rolle hineinverſetzen, ihr Herz genau ſo, wie es der Dichter vorgeſchrieben hat, zwingen, daß ihr die hellen Thränen ins Auge treten und auf den

Wangen perlen. Das geſchah im zweiten Akt bei der Unterredung mit Armand, wenn ſie den Schmutz ihres Lebens hinter ſich werfen und eine reine Liebe wie eine köſtliche Blume hegen und pflegen möchte, und ſpäter im dritten Akt, wenn der alte Duval ſie zwingt ihrer Liebe zu entſagen. Frau Duſe iſt eine große Künſtlerin in der einfachen Art, wie ſie die Leidenſchaft in ſich entſtehen läßt, allmälig aber unaufhaltſam, bis ſie ſich des ganzen Menſchen bemächtigt. Man erinnere ſich, wie ſie im zweiten Akt den Brief von Armand bei der Lampe lieſt, ſcheinbar ganz ruhig, aber nachdem ſie einen Blick darauf gethan hat, muß ſie ſich ſetzen und nun prägt ſich Satz für Satz ihrem Denken ein und bringt die Seele in Aufruhr. Bei ſolchen Übergängen giebt es in dem Spiel der Frau Duſe oft Pauſen, die uns minutenlang vorkommen und in denen ſie mit einem Blick oder einer Handbewegung deutlicher ſpricht, als es die Worte des Dichters nur je vermöchten. Bricht die Empfindung aber durch, ſo kommt ſie mit einer Inbrunſt ohne Grenzen zum Ausdruck. Welche Zärtlichkeit im Geſpräch mit Armand, welches Zerfließen in einander, welche Weichheit in allen Bewegungen des elaſtiſchen Körpers! Ungemein rührend war es, wie Frau Duſe am Ende des vierten Aktes die Anklagen des Geliebten, der ſie vor der ganzen Geſellſchaft preisgeben will, mit dem wiederholten Zuruf „Armando!“ unterbrach und dem Tone ohne Spur von Künſtelei jedesmal eine andere Färbung gab. Der letzte Akt war vielleicht das Vollendetſte. Die ganze Szene wird durch das breite, ſchräg aufgeſtellte Bett beherrſcht, wo ſie zuerſt mit dem Kopf in den Kiſſen liegt. Dann ſteht ſie auf und empfängt die Beſuche des Arztes und der Freunde. Nicht im Spiegel, wie es Dumas eigentlich vorgeſchrieben hat, ſondern an der Beſchaffenheit ihrer abgemagerten Hände erkennt ſie, welch' fürchterliche Veränderung mit ihr vorgegangen iſt. Sie will ſich in dem leichten Überwurf, den ſie anhat, wieder auf's Bett legen, um ein wenig zu ruhen, als ihr die Nachricht von Armands Wiederkehr mitgeteilt wird. Dies Jauchzen der Freude, dieſe Verklärung, die über das ganze Geſicht ausgegoſſen iſt und dazu der phyſiſche Schmerz, der es erkennen läßt, daß es zu Ende geht! Der Atem wird kurz, ſie holt tiefe und ſchwere Seufzer, ſie kann ſich am Halſe Armandes nicht mehr auf den Beinen halten und muß das Lager aufſuchen. So hält ſie ihn umſchlungen und ſchwärmt von dem Glück, das ihr bevor-

ſteht. Sie preßt ihn inniger an ſich, es folgt ein ſeliges Verſtummen. Da fällt auf einmal zuerſt ihr rechter Arm von Armandes Schulter, dann ihr linker und als auch das Haupt kraftlos zur Seite ſinkt, bemerkt der Unglückliche, daß er eine Leiche in den Armen hält. In all' dieſen Szenen bewährte ſich Signor Andò in der Rolle des Armande als höchſt ſympatiſcher und feiner Darſteller, der auf die Spielweiſe ſeiner großen Partnerin mit vollem Gelingen einzugehen verſtand.

V.

Clotilde. — Nora. — Fedora. — Cyprienne.

Eine Schauſpielerin, von der man etwas lernen kann, die zum Geiſt ſpricht, und ihren Leiſtungen den Ernſt und die Würde der wahren Kunſt verleiht, iſt eine überaus ſeltene Erſcheinung. Man kann daher dem Publikum nur Recht geben, wenn es die Gelegenheit zu großen, künſtleriſchen Genüſſen nicht ungenützt vorübergehen läßt und fleißig ins Leſſingtheater geht. Als die Nachrichten über die Erfolge von Eleonore Duſe in Wien zu uns kamen, waren wir geneigt, in den Ausbrüchen der Begeiſterung Übertreibung und Überſchwänglichkeit zu vermuten. Wir rüſteten uns bereits dieſem Enthuſiasmus in Ruhe zu begegnen und ihm, wenn es Not thun ſollte, einen Dämpfer aufzuſetzen. Aber dergleichen Vorſichtsmaßregeln erwieſen ſich als unhaltbar. Man darf und muß die Künſtlerin rückhaltslos bewundern, auch wenn man ſonſt nicht geneigt iſt, die Schwärmerei der Menge zu teilen, die jeden Winter eine neue „Größe" anbetet. Vielleicht das Erfreulichſte an unſerem Gaſt liegt darin, daß wir die gewöhnlichen Vorſtellungen von Schauſpielerei mit ihm gar nicht verbinden. All das Eitle und Alberne, das ſich bei dem Auftreten faſt jeden Bühnenkünſtlers mit hervorzudrängen pflegt, tritt bei der Italienerin vollkommen in den Hintergrund. Sie erſcheint am Abend in der glänzenden Beleuchtung ihrer Kunſt, angeſtaunt von allen, die in Berlin auf Geſchmack und Verſtändnis in äſthetiſchen Fragen Anſpruch erheben, und entſchwindet im übrigen den Blicken unſeres Publikums vollſtändig. Sie ſpielt außerhalb

der Bühne keine Komödie. Auch darin erkennen wir, daß sie eine aufrichtige und ehrliche Künstlerin ist, indem sie alles zurückweist, was nur äußerlich gemacht ist und ihr nicht aus dem Herzen strömt. Auf dem langen Wege, den sie bis zum Erreichen ihrer vollendeten Technik bei der aufreibenden seelischen und geistigen Arbeit zurücklegen mußte, hat sie den Sinn für das Einfache und Natürliche, sowie die Gabe, es vor dem Publikum als etwas selbstverständliches lebendig zu machen, keinen Augenblick eingebüßt. Man muß gestehen, daß es höheres in der Kunst überhaupt nicht giebt.

Wie jede große Künstlerin geht auch die Duse technisch einen Schritt weiter, als die Übrigen, um der Natur näher zu kommen. Wenn sie aus der Koulisse heraustritt, hat man nie das Gefühl des Zurechtgemachten wie bei den meisten anderen Schauspielerinnen. In der Art, wie sie die Haare entweder glatt zurückstreicht, oder frei über die Stirn fallen läßt, erkennt man, daß der Theaterfriseur kaum in die Lage kommt, an ihr seine Kunst zu zeigen. Ebenso wohlthuend berührt die Methode des Schminkens bei unserem Gast. Sie ist darin von äußerster Feinheit und Zurückhaltung. Selbst mit scharfen Operngläsern erkennt man nichts von den Malereien, mit denen unsere Bühnenkünstler oft stundenlang in der Garderobe beschäftigt sind und die ihren Gesichtern so leicht etwas Starres und Maskenähnliches verleihen. Offenbar ist Frau Duse in vielen Szenen überhaupt nicht geschminkt. Höchstens legt sie sich ein leichtes Rot auf die Wangen oder behilft sich, je nach der Situation, mit ein wenig Puder. Vielleicht braucht sie deshalb weniger Schminke als unsere Schauspieler, weil sie als Südländerin einen dunkleren Teint mitbringt. Unsere nordischen Gesichter würden ohne eine solche Nachhilfe etwas leichenfarbiges bekommen. Das Mienenspiel der Künstlerin erscheint vollkommen frei und entspricht aufs genaueste der natürlichen Beseelung bei jedem Wechsel der Stimmung. So wie sie zu spielen dürfte sich sonst kein anderer ungestraft erlauben. Sie drückt die Hände krampfhaft ins Gesicht, daß sich die Finger förmlich in die Backen eingraben, sie wischt sich wirkliche Thränen aus den Augen, während diese Teile des Antlitzes sonst durch Striche und Farben, die leicht verwischen, für die Bühnenbeleuchtung besonders hervorgehoben werden.

Eine ähnliche Ungezwungenheit hat sich Frau Duse hinsichtlich der Haltung des Körpers beim Gehen, Sitzen und Liegen angeeignet.

Ihre zarte Figur, an der alles Nerv und Seele ist bewegt, sich wie in elastischen Federn. Sie bekommt es fertig, auf einer Chaiselongue zu liegen und mit dem Oberkörper, wenn sie rückwärts spricht, eine halbe Drehung auszuführen. Wenn sie beim Schmerzensausbruch hinsinkt, zieht sich in ihr alles unter der Gewalt der Leidenschaft zusammen. Ihre Bewegungen sind wie bei Kindern immer geschmeidig und rund, entbehren, trotz ihrer Kühnheit, niemals einer gewissen Anmut. Das zeigt sich namentlich, wenn sie gespannt zuhört, wie denn überhaupt in der Kunst des Zuhörens sich niemand mit ihr vergleichen kann. Sie bohrt sich mit den Augen in die Seele des Erzählers hinein, ihre Phantasie saugt sich von dem, was sie hört, ganz voll und alles andere verschwindet neben ihr. Dabei beugt sie sich vor und stützt den Arm auf, wirft sich zurück, oder erstarrt plötzlich, als sei alles Leben aus dem Körper gewichen. Als Nora kauert sie im zweiten Akt wie ein treuer Hund neben Helmer und beugt den Kopf hernieder auf seine Hand. Als Fedora, die doch eine Fürstin ist, sinkt sie in der Liebesszene ebenfalls vor dem Sopha zusammen, hockt auf der platten Erde mit erhobenem rechten Knie. Schon wegen des abscheulichen Schnürleibs dürften unsere Schauspielerinnen nicht daran denken, so etwas nachzumachen. Aber Frau Duse ist klug genug, bei ihrem Spiel auf die Schaustellung einer Wespentaille nicht den geringsten Wert zu legen. Sie will einen Menschen darstellen und dazu ist vor allem erforderlich, daß sie frei atmen und ohne dergleichen Marterwerkzeuge sich frei bewegen kann. Man beachte, wie sie auftritt und von der Szene wieder verschwindet. Die meisten Schauspieler harren in nervöser Erregung in der Koulisse ihres Stichwortes und kommen dann entweder hastig oder feierlich ernst auf die Bühne gegangen, selten erscheinen sie dabei natürlich. Dasselbe wiederholt sich bei der Beendigung ihrer Szene, wobei die meisten das Gefühl erwecken, als ob sie froh seien, den Zuschauern wieder aus den Augen zu kommen. Frau Duse bleibt dagegen immer in der Situation. Bevor das erste Wort aus ihrem Munde gekommen ist, spricht sie schon durch Blick, Haltung und Geberde zu uns, wie ihr Abgang ein organischer Abschluß der Situation ist, die sie uns dargestellt hat.

Wir können von ihrer Kunst des Sprechens viel lernen. Als Italienerin darf sie sich freilich ein ganz anderes Tempo erlauben,

als es im Deutſchen möglich wäre. Aber ſie hat auch das Geſetz des Atemholens ſo richtig erkannt, wie es uns kaum wieder vorgekommen iſt. Wer ſcharf aufpaßt, wird merken, daß Frau Duſe wie ein Mann Luft ſchöpft, mehr mit den Rippen, als mit der Bruſt, und daß ſie ſich in ihren Lungen ſtets ſo zweckmäßig verproviantiert, um auch im höchſten Affekt unhörbar Atem holen zu können. Jeder, der ſich ernſthaft mit der Kunſt des Vortrags beſchäftigt, ſei's theoretiſch, ſei's praktiſch, kann hier unendlich viel lernen. Frau Duſe iſt ein glänzendes Beiſpiel, wie es eigentlich jeder Schauſpieler machen müßte und wie es eigentlich nur die allerwenigſten bei uns können. Das unäſthetiſche Schluchzen inmitten oder am Schluß einer längeren Periode iſt bekanntlich nur die Folge der fehlerhaften Angewohnheit, daß man den Atem bis auf den letzten Reſt erſchöpft und zu ſpät daran denkt, ihn durch neuen Luftvorrat zu erſetzen. Wer ſich dieſer Gefahr bewußt iſt und weiß, wie man ſie umgehen kann, wird die längſten Sätze im ſchnellſten Tempo ſprechen können. Wer hat Frau Duſe in der höchſten Leidenſchaft jemals in ſolcher ſtörenden Weiſe, bei welcher die einzelnen Sätze durch abſcheuliches Aufſchluchzen förmlich zerriſſen werden, atmen hören? Es giebt leider Gottes Schauſpieler, die dieſe ſchlechte Angewohnheit zur Schau tragen, ohne davon eine Ahnung zu haben. Es giebt aber auch Zuſchauer, die nicht wiſſen, daß dies eine ſtörende Manier ſei, die man ſich durch Fleiß und genaue Selbſtbeobachtung abgewöhnen kann. Sie alle mögen zur Duſe gehen, ſehen, hören und lernen.

Dem weiblichen Teil unſeres Publikums iſt es aufgefallen, daß Eleonora Duſe in den Stücken von Sardou und Dumas, die Situationen aus dem modernen Salonleben enthalten, eine verhältnismäßig einfache Toilette trägt. Sie ſieht, wie jedermann zugeben wird, immer eigenartig und geſchmackvoll aus. Aber wer mit den neueſten Moden rechnet und erwartet, daß die Künſtlerin auch in dieſer Beziehung den Ton angeben müßte, wird ſich einigermaßen enttäuſcht fühlen. Uns iſt dieſe Enthaltſamkeit indeſſen grade recht und wir freuen uns aufrichtig, daß die Schauſpielerin auch in dieſem Punkte ein nachahmenswertes Beiſpiel giebt. Es macht ſich in großen Städten und bei gewiſſen Theatern ein immer weiter gehender Mißbrauch geltend, der weſentlich in einem ſinnloſen und übertriebenen Toilettenluxus wurzelt. Die Eitelkeit unſerer Schau-

ſpielerinnen und die Leichtigkeit, mit welcher gewiſſe Elemente unter ihnen jeden ihre Wünſche befriedigen können, hat bei dem Publikum den Sinn für angemeſſenes Koſtüm leider arg verwirrt. Man fragt nicht mehr darnach, ob eine Dame auf dem Theater ſo gekleidet ſei, wie es die Rolle verlangt, ſondern ob ihre Toiletten den neueſten und teuerſten Muſtern des Modejournals entſprechen. Man vergißt darüber, daß eine anſtändige Frau ſich anders kleidet wie die Dämchen, die in Oſtende am Strande ſpazieren gehen. So glaubt Manche eine große Schauſpielerin zu ſein, wenn ſie im Laufe einer Vorſtellung den Inhalt von drei Schaufenſtern eines Modemagazins auf die Bühne bringt. Wir brauchen die Folgen nicht zu erörtern, die ſolche Schauſtellungen für den ganzen Stand nach ſich ziehen müſſen, wenn ſie von den Direktoren nicht nur gut geheißen, ſondern ſogar bei Übernahme der Rollen gefordert werden. Beachten wir lieber, wie eine vornehme Künſtlerin wie Frau Duſe den ſchlagenden Beweis liefert, daß Kleider nicht Leute machen. Sie iſt auch in der Toilettenfrage eine Meiſterin, nämlich nicht prunkliebend ins Blaue hinein, ſondern angemeſſen, charakteriſtiſch, naturwahr. Wie anders erſchien ſie als Marguerite Gautier, das aus dem Leichtſinn zur wahren Liebe übergehende Weib aus dem Volke, und wie anders als Clotilde in „Fernande“, die Dame aus guter Geſellſchaft und feiner Erziehung! Dort war Alles leicht, luſtig, üppig an ihr, wie es dem Verkehr der Kameliendame entſpricht, hier erſchien ſie als die Frau mit ernſten tiefen Neigungen, mit denen nicht zu ſpaßen iſt. Als Marguerite wählte ſie nur weiße, als „Fedora“ nur ſchwarze Kleider. In den beiden erſten Akten der „Nora“ hatte ſie den Mut, in ihrer roten Blouſe direkt ſchlampig auszuſehen. Will man ſich aber überzeugen, wie die Kleider, welche Frau Duſe trägt, zur Rolle gehören, ſo ſehe man ſich den letzten Akt der Fernande an, wenn Clotilde ſich an ihrem Triumph weidet und ihrem treuloſen Liebhaber offenbart, wen er eigentlich geheiratet habe. Dabei trägt ſie einen ſchweren ſchwarzen Mantel mit breitem Pelzkragen und Pelzaufſchlägen an den Ärmeln. Um den Kopf hat ſie einen ſchwarzen Spitzenſchleier geſchlungen, den ſie im Verlauf der Szene ablegt. Kurz vor ihrem Abgang, wenn ſie ihres Triumphes ganz ſicher zu ſein glaubt und als richtiger Salonteufel ihr Geſicht zu einem ironiſchen Lächeln verzieht, wirft ſie die beiden Enden des Schleiers übermütig um den Kopf, knüpft

ihn unter dem Kinn leicht zusammen, läßt die breiten Enden auseinanderflattern, steckt die Hände in die Pelzärmel, wiegt sich selbstgefällig und höhnisch in den Hüften und geht so, indem sie auf ihr Opfer deutet, glückstrahlend ab. So legt diese Schauspielerin den Geist, der das Element ihrer Kunst bildet, auch in ihre Kleider hinein, während andere Bühnengrößen sich nur ihrer Toiletten wegen auf der Bühne zeigen.

Wir erwähnten bereits bei unserer Besprechung der Kameliendame, daß Elenora Duse in keinem Augenblick für das Publikum zu spielen scheint, daß in ihrer Bühnendarstellung der eigentliche Zweck durch keine Bewegung, keine Miene, keinen Blick verraten wird. Wie sie oft das Gesicht vollkommen verdeckt oder den Zuschauern beim Sprechen den Rücken zuwendet, so erfindet sie auch beim Ensemble Gruppierungen, die für unseren Geschmack auffallend sind, weil sie kein übersichtliches Bild ergeben und erst im Verlauf von einigen Minuten ein klares Verständniß ermöglichen. „Face au parterre“ möchte man wie jener Zuschauer in Paris bei einem ähnlichen Vorkommnis ausrufen. Auch darin liegt ein Bruch mit der Konvention, die in jeder Situation ein malerisches Arrangement der Szene verlangt. Für sie giebt es nur eins, künstlerische Ehrlichkeit in allen Dingen. Sie ist der unerschütterlichen Meinung, daß der Begriff der Schönheit sich aus dem Begriff der Wahrheit ganz von selbst ergeben müsse, falls diese nicht im naturalistischen Sinne, äußerlich, photographisch verstanden wird, sondern auf die Entwickelung von etwas Lebendigem, auf die Darstellung von Seelenzuständen ausgeht. Besonders merkwürdig ist die Art, wie Frau Duse Monologe behandelt, die Einkehr der Seele bei sich selbst veranschaulicht. Da spinnt sie sich in eine Stimmung hinein, daß wir das Gefühl haben infolge eines glücklichen Zufalls jemanden beim Selbstgespräch zu belauschen. Ihre Augen, die so eindringlich den Mitspieler erfassen können, starren dabei ins Leere, geradeaus, seitlich, nach Oben oder Unten. Man merkt ihnen an, daß sie durch nichts Äußerliches beschäftigt werden, daß sie am allerwenigsten jemanden beachten, der jenseits der Lampen des Souffleurkastens sitzt. Und das Alles ist so selbstverständlich und natürlich, als ob es ganz unmöglich sei, die Sache noch anders machen, während doch von unseren Schauspielern sich kaum einer über dieses mächtige Hilfsmittel der künstlerischen Illusion klar ist oder darnach strebt,

es zur Anwendung zu bringen. Sie alle sprechen und spielen in den Monologen sichtlich für das Publikum und mit dem Publikum und alle Welt findet das in der Ordnung. Die Duse zeigt uns, wie es gemacht werden müsse, wenn jemand auf der Bühne in unbewachten Momenten sein innerstes Fühlen und Denken zu erkennen giebt. Es ist eine ganz eigentümliche Tonfärbung, deren sie sich dabei bedient, um anzudeuten, daß solche Worte eigentlich nur Blitze sind, die im Gehirn aufleuchten, unsichtbar für alle anderen und in ihrem Entstehen und Vergehen unabhängig von der Kraft des Willens. So entsteht ein Bühneneindruck, der uns einen Einblick in das Herz des Menschen und das eigentliche Wesen der Dichtung gewährt. Wenn es in der Schauspielkunst überhaupt allgemein anerkannte Gesetze gäbe, so müßte sich eines der obersten auf die Kunst des Monologsprechens beziehen und als Illustration desselben müßte man sich auf Frau Duse berufen können, um klar zu machen, welcher Wirkungen die Schauspielkunst in ihrer höchsten Vollendung fähig ist.

Zu den Eigentümlichkeiten der Künstlerin gehört es, daß sie die ersten Akte gern fallen läßt, nur die Umrisse des dargestellten Charakters giebt und diesen dann plötzlich vertieft. Die Schlichtheit ihres ersten Auftretens erinnert an den Redner, der zuerst ganz leise mit der Stimme einsetzt und erst dann laut wird, wenn er seine Zuhörer völlig in seiner Gewalt hat. Ähnlich wie die Duse macht es Salvini in seinen Charakterrollen, die sich im ersten Aufzuge kaum aus der Umgebung herausheben, um dann aber um so mächtiger anzuschwellen. Auch inbezug auf die liebevolle Ausarbeitung des Einzelnen, die schlichte Wahrheit der Charakteristik, den poetischen Hauch, der die Figuren umgiebt, hat uns die Kunst der Duse an diejenige Salvinis erinnert. Wie dieser im dritten Akt des Othello einen erschütternden Seelenvorgang bis ins Kleinste entwickelte, alles liebevoll ausfeilte und doch nirgends den großen Zusammenhang vermissen ließ, so wirkte auch unser Gast mit dem dritten, dem entscheidenden Akt der „Nora“. Die ganze Wucht ihrer Künstlerschaft setzte sie hier ein, und wir müssen sagen, daß keine uns bekannte Darstellerin, so treffliche wir auch gesehen haben, an die Tiefe, Klarheit und Unwiderstehlichkeit dieser das Innerste der Dichtung erschöpfenden Seelenmalerei heranreichte. Es war einfach eine Offenbarung des Seelenlebens, zuerst dies stumme und doch so

vielsagende Anstarren mit dem leichten ironischen Lächeln, als ob ihr die Schuppen von den Augen fallen, mit der Erkenntnis ihrer bisherigen Situation und der daraus folgenden Kraft des Entschlusses bis zu dem letzten Moment, wenn sie sich den Mantel um die Schulter wirft und auf die Erklärungen und Beteuerungen Helmers mit einem Blick und Ton unsäglicher Verachtung antwortet. Jeder Satz war in diesem Zwiegespräch kryſtallklar hinsichtlich seiner seelischen Bedeutung, er beleuchtete den Charakter Noras Schritt für Schritt, er machte es uns verständlich, daß es so und nicht anders zwischen den beiden kommen mußte. Bei dem schnellen Tempo, welches die Entwicklung der Handlung in diesem dritten Akt aufweist, kommt alles darauf an, daß von dem psychologischen Reichtum, den Ibsen angewendet hat, um den Schluß zu erklären, nichts verloren geht. Die Szene verlangt eine unendliche Mannigfaltigkeit von Tönen und Empfindungen, sie muß auf das reichste nüanciert werden. Hier quoll es geradezu über von entzückenden Einzelheiten und wenn die Herbigkeit des Stückes es zugelassen hätte, wäre der Beifall beim Fortgehen Nora's sicherlich noch mächtiger ausgefallen, wie an allen andern Abenden des Gastspiels. Es war die erste Nora, bei der man empfand, daß sie unmöglich zu ihrem Manne wieder zurückkehren könne. Sie wuchs so riesengroß an, daß sie auf die klein zugeschnittene Schulmeisterei Helmers wie auf etwas tief unter ihr stehendes herabblicken konnte. Daß im Ubrigen diese Nora manches an sich hatte, was mehr der Italienerin als der Nordländerin entsprach, wollen wir nicht bestreiten, sie war jedenfalls an Tiefe der Auffassung ohne Gleichen und hatte auch in den vorausgehenden Akten charakteristische Züge reizender Originalität. Was sie im ersten Akt mit den Kinderspielzeugen nur alles anstellte und wie sie später mit den Kleinen Pferdchen spielte und sich vor ihnen unter dem Sopha versteckte, wie sie im Gegensatz zu dieser Lustigkeit im zweiten Akt die Augen nicht mehr aufzuschlagen wagt, als drücke sie das Bewußtsein der Schuld nieder! Es war einfach großartig. Der Gegensatz zwischen dem tiefen Leid ihres Herzens und der gespielten Fröhlichkeit der Tarantella im Gespräch mit Helmer wirkte erschütternd.

Es ist kaum zu begreifen, wie bei den Reisen durch die alte und die neue Welt die Künstlerschaft der Duse so wenig von äußeren virtuosen Mätzchen angekränkelt worden ist. Sie fühlt sich durch-

aus nicht als die Sonne, um welche sich die andern als Planeten gruppieren müssen. Sie lenkt nur dann die Aufmerksamkeit auf sich, wenn es die Situation erfordert. Kommt etwas Anderes in Frage, so tritt sie bescheiden zurück, sie, die es doch nur ein Wort oder eine Bewegung kosten würde, um alles neben sich tot zu machen. Noch nie ist eine große Schauspielerin mit einem so bedeutenden Partner, wie Herrn Andò in die weite Welt gezogen. Andò ist als Armande in der „Kameliendame", André in „Fernande", Helmer in „Nora und Loris Ipanoff in „Fedora" mit Recht der Gegenstand der allgemeinen Anerkennung gewesen. In seinem Spiel wiederholt sich der Geist der Natürlichkeit, der die ganze Gesellschaft mehr oder weniger durchzieht, in glänzender Weise, nur erscheint er nicht ganz so originell und persönlich wie bei Frau Duse. Wie rührend drückte er als Loris den Schmerz über das Unglück der Seinigen aus, während Fedora die entblößten Arme um ihn schlang und ihn mit dem Ausruf: Loris! um Verzeihung bat. Er wischte sich mit den Händen der Geliebten, der Anstifterin des Unheils, die Thränen aus den Augen und küßte diese Hände heiß und inbrünstig. Was diese mit ihrer Technik vermag, hat sie übrigens mehrfach in so überzeugender Weise zu erkennen gegeben, daß wir uns auch nach dieser Richtung etwas vollkommeneres kaum zu denken vermögen. Als Beweis dafür möchten wir die große Szene zwischen Clotilde und André, in der sie um den Besitz des Briefes streiten, und die Sterbeszene in „Fedora" anführen. Beide Künstler sprachen dort ein paar Minuten in der höchsten Leidenschaft so hastig auf einander ein, daß niemand den anderen ausreden ließ und doch war alles wohl vorbereitete künstlerische Absicht. Das Ringen um den Brief brachte ein äußerstes Maß von schauspielerischem Realismus auf die Bühne, der aber durch die Situation selbst in jeder Beziehung gerechtfertigt erschien. Die sterbende Fedora gab Frau Duse Gelegenheit, einen geistreich entwickelten Unterschied zwischen dem Tod der Kameliendame, die den Krankheitskeim in der Brust trägt, und der russischen Fürstin, die nach dem Gifttrank unter entsetzlichen Magenkrämpfen verscheidet, zu entwickeln. Das Gift entnimmt sie einem silbernem Kruzifix, das sie an langer Kette um den Hals trägt. In der Erwartung, daß Loris aus dem Briefe jeden Augenblick erfahren werde, wer die Seinigen ums Leben gebracht hat, gießt sie die todbringende Mischung langsam in eine

Schale, die auf dem Tiſche ſteht. Als Loris das Gräßliche weiß und ſie anklagt, fällt ſie vom Stuhl der Länge nach vorn über auf die Erde, die ſie mit dem Geſicht deckt. Dann dreht ſie ſich um und es beginnt ein leidenſchaftliches Spiel mit Ipanoff, bei dem ſie ſich zum Teil noch immer nicht vom Boden erhebt. In einem Momente, in dem ſie ſich nicht bemerkt weiß, trinkt ſie das Gift ſchnell herunter, das alsbald ſeine entſetzlichen Wirkungen auszuüben beginnt. Unter dem wiederholten Angſtſchrei: „Loris“ bricht ſie in den Armen ihres Geliebten zuſammen. Salvinis Korrado in „Morte civile“ und Roſſi's Ludwig XI. waren keine erſtaunlicheren Leiſtungen inbezug auf ſchauſpieleriſche Technik als dieſe Fedora. Im Übrigen war gerade dieſe Rolle garnicht auf den Effekt geſpielt, man hatte im Gegenteil das Gefühl, daß Frau Duſe ihre ganze Kunſt aufbiete, um den auf die Spitze getriebenen Situationen den Geiſt des Natürlichen und Menſchlichen zurückzugeben. Alles Kraſſe, das unſere deutſchen Darſteller gleich zu Anfang mit beſonderem Wohlgefallen betonen, war behutſam vermieden, die Liebesſzene mit Ipanoff von einer bezaubernden Innigkeit des Gefühls. Bei einer künſtleriſchen Erſcheinung wie Frau Duſe muß die Kritik mit großer Vorſicht geübt werden, denn ihr gegenüber befindet ſich Jeder, auch der Erfahrenſte und Urteilsfähigſte, in der Rolle des Lernenden, dem für die Beurteilung der Schauſpielkunſt ganz neue Geſichtspunkte geboten werden.

Nach dem Erfolg, den Eleonora Duſe als Cyprienne in der Sardou'ſchen Komödie errungen hat, muß man ſie als Luſtſpielſchauſpielerin ebenſo bedeutend wie als Tragödin finden. In der erſten Scene war es vielleicht nur der Reiz des Gegenſatzes zu dem bisher Gebotenen, was die Zuſchauer feſſelte. Aber bald entwickelte ſich der Charakter der übermütigen kleinen Frau, die ſich von ihrem Mann ſcheiden laſſen will, zur vollen Freiheit des Humors, des jugendlich ausgelaſſenen Temperaments. Wer hätte in dieſem Geſicht mit dem neugierig hoch gezogenen Augenbrauen, dem Stumpfnäschen und dem lieben dummen Lächeln noch Spuren der Kameliendame, der Clotilde, Nora oder Fedora finden können? Es ſtand wieder ein ganz anderer Menſch vor uns, die von ihrem Mann nicht genug beſchäftigte Frau, die leben will und im Begriff, dem Liebhaber in die Arme zu ſinken, nun erſt recht das Glück in der Ehe findet. Wie Frau Duſe die Fedora vermenſchlichte und verfeinerte, ſo hob ſie Cyprienne aus der ge-

wöhnlichen Schwanksphäre, in welche man sie auch in Paris zu rücken liebt, ins Charakteristische und Persönliche. Man sah, von welchen Gedanken sie bestimmt, wie ihre Empfindung erregt, abgelenkt und auf ein neues Ziel hingewiesen wird, wie sie als anständige Frau mit einem gefährlichen Vorsatz spielt, einen Schritt in's Ungewisse wagt und doch immer anständig bleibt. Diese Cyprienne war immer die wohlerzogene Dame, obwohl sie im zweiten Akt, als sie ihren Liebhaber narrt und mit ihrem eigenen Mann in's Restaurant eilt, einen Moment ausgelassen wie ein gamin war, Niemanden zu Worte kommen ließ, mit den Armen durch die Luft fuhr und in die Höhe sprang. Dieser Schluß des zweiten Aktes hat unser Publikum entzückt, der Beifall ertönte so unmittelbar, daß er den Gang der Handlung wiederholt unterbrach. Aber auch das Vorausgegangene enthielt so viel feine, niedliche und dabei vom frischesten Humor erfüllte Sachen, daß die Genialität der Künstlerin sich wieder voll bewährte. Ihr Humor strömt aus derselben Quelle wie ihre Thränen, aus einem Herzen, dem nichts fremd ist. Herr Andò spielte den Ehemann ganz ausgezeichnet und wußte auf die künstlerischen Absichten des Gastes mit unübertrefflichem Geschick einzugehen.

VI.

Santuzza. — Mirandolina. — Odette. — Francillon.

Briefe Salvini's, Rossi's, Adelaide Ristori's über Frau Duse. Schlußbetrachtung.

Aus den Pariser Salons mit ihrer schwülen Luft und ihren nervösen Menschen, an denen keine gesunde Faser mehr ist, hat uns Frau Duse in ihr Heimatland Italien, zu Bürgern und Bauern geführt. Die Vorstellung, die wir von ihrer Kunst haben, konnte allerdings kaum noch eine Steigerung erfahren. Aber es gewährte doch ein eigenes Interesse, die Blutsverwandtschaft zu beobachten, die zwischen ihrem Temperament und den Schöpfungen italienischer Dichter besteht. Man konnte im Voraus annehmen, daß der Geist der Nationalität sie beide auf's innigste zusammenführen würde.

Digitized by Google

Die Künstlerin brauchte über den Charakter und die Auffassung solcher volkstümlichen Figuren nicht lange nachzudenken. Der erste Wurf war sicherlich der richtige, denn dergleichen Menschen waren ihr von Jugend auf mit ganz anderer Unmittelbarkeit entgegengetreten als die Gestalten eines Sardou und Dumas. So wirkte denn auch die Aufführung der „Cavalleria rusticana“ mit einer geradezu verblüffenden Gewalt auf das Publikum des Lessingtheaters. Als die Weiber zum Schluß kreischend durch einander rannten und das Entsetzen über Turridus Tod in lebhaften Geberden ausmalten, hatten wir das Gefühl, als ob wir dem italienischen Volk in die Seele geblickt hätten. Schon aus der deutschen Aufführung nahmen wir die Überzeugung mit nach Hause, daß diese Volksszenen, die Giovanni Verga aus seiner kleinen sizilianischen Dorfgeschichte für die Bühne bearbeitet hat, gar nicht der Musik Mascagnis bedürfen, um uns in atemlose dramatische Spannung zu versetzen. Aber den richtigen Duft, die charakteristische Farbe haben sie doch erst durch das Gastspiel der Frau Duse erhalten. Da raste das Stück an uns vorüber wie ein Bergstrom. Kaum hatte es angefangen, so stand es auch schon auf seinem Höhepunkt und wenn sich die Handlung Jedem mit echt tragischer Wucht auf die Brust legte, trat auch schon das Ende und damit die Befreiung von dem Druck ein. Die Szene, wenn Turridu mit Alfio zum entscheidenden Zwiegespräch zusammenkommt, war mit großem Geschick herausgearbeitet. Uns stockte der Atem, als diese beiden Männer sich mit vernichtenden Blicken ansahen, ihre Stimmen dämpften, ganz langsam sprachen und zu der charakteristischen Umarmung mit dem Biß ins Ohr auf einander zugingen.

Das Hauptinteresse zog aber natürlich Frau Duse mit der Darstellung der Santuzza auf sich. Die ersten hastigen Schritte, mit denen sie auf die Bühne kommt, verraten uns, daß sie das Unglück mit sich herumträgt, daß sie sich und andere ins Verderben reißen wird. Das bleiche Gesicht, um das ein Kopftuch geschlungen ist, blickt ängstlich um sich, die Ärmste klagt Turridus Mutter ihr namenloses Leid. Das ist keine Dame aus der Gesellschaft, auch keine brave Bürgersfrau, sondern ein richtiges Kind des Landes, eine derbe Bäuerin. Man staunt über die Wandlungsfähigkeit der Künstlerin, die ihren Körper beliebig umformen kann. Die ganz aus Seele bestehende Kameliendame ist plötzlich plump, schwer und

groß geworden. Die dicke, grüne, oben umgelegte Schürze läßt sie besonders in den Hüften breit erscheinen. Wenn sie sich hinsetzt, spreizt sie die Beine auseinander und stützt darauf derb beide Arme. Beim Gehen und Laufen setzt sie die Beine wie jemand, der viel hin- und herzueilen hat und die Füße möglichst wenig aufhebt. Sie stecken außerdem in Holzschuhen, wenn man nach dem schlurfenden und klappernden Geräusch urteilen darf, das beim Laufen entsteht. Schon nach den ersten Worten, die Santuzza mit der alten Frau wechselt, sah man wieder im Auge von Frau Duse die hellen Thränen und wie mitleiderregend war der Hinweis auf den Zustand, in welchem sich die Verführte befindet! Ein Jammer, der nicht auszusprechen war, den nur das stumme Spiel einer solchen Meisterin ausdrücken konnte. Wie sie der Nebenbuhlerin gegenübertritt, stockt ihr das Wort in der Kehle, der Ingrimm übermannt sie und es bedarf nur noch der Zurückweisung durch Turridu, um ihr vollständig die Besinnung zu rauben. Sie handelt nur noch im Wahnsinn, wenn sie den treulosen Geliebten an den betrogenen Ehemann verrät. Aus der Art, wie sie entsetzt fortstürzt, erkennt man, daß sie ebenfalls ums Leben gespielt und das Spiel verloren hat. Wieder war es Herr Andò, der ihr in vorzüglicher Weise die Stange hielt und durch die wohlerwogene Art des Zusammenspiels ihrer Rolle erst die rechte Bedeutung gab.

Vom modernen Verismo zum achtzehnten Jahrhundert, von Verga zum Vater der italienischen Komödie, Carlo Goldoni, von der unglücklichen zur glücklichen Liebe und der tollsten ausgelassensten Fopperei, die jemals eine hübsche Evastochter verübt hat! „La Locandiera“, ursprünglich in drei Akten verfaßt und von den Italienern auch in dieser Gestalt gespielt, ist im königlichen Schauspielhause in einer zweiaktigen Bearbeitung von C. Blum unter dem Titel „Mirandolina“ vom 28. Januar 1833 bis zum 29. April 1860 sechsundvierzig Mal gegeben worden. Wer bis in die vierziger Jahre zurückdenken kann, wird sich an Charlotte von Hagn und Klara Stich als beliebte Darstellerinnen der munteren Wirtsfrau erinnern. J. L. Klein, der in seiner „Geschichte des Dramas“ eine ausführliche geistsprühende Analyse des Lustspiels mit reichlichen Citaten giebt, spendet demselben ein kaum zu hoch gegriffenes Lob. „Die komische Heldin“, sagt er, „ist eine Komödienfigur, die noch heutigen Tags die fesselndste Wirkung, nicht bloß

beim Lesen des Lustspiels, sondern unserer Stimmung nach auch auf der Bühne auszuüben vermöchte; noch heutigen Tags, nachdem so viele Pfennigkerzchen aller Theater an dem Glanz dieser Mirandolina ihre Lichterchen angezündet und die damit umsteckten schauspielerischen Tagesgötzinnen in dem Brillantfeuer der gestohlenen Flämmchen haben leuchten lassen." Aus dem Stück sind zwei allerdings leicht zu entbehrende Nebenfiguren ausgeschieden worden, zwei Schauspielerinnen Ortensia und Dejanira, die ihre Kunst aber nicht als Hauptsache betreiben, sondern als gefällige Nymphen durchs Leben schweben. Mirandolina selbst tritt dadurch noch mehr in den Mittelpunkt der Handlung und giebt dem Ganzen in köstlicher Weise Leben und Bewegung. Sie leitet die von ihrem Vater ererbte Wirtschaft mit so vollendetem Geschick, daß es ihr ausgezeichnet geht und sie sich der vornehmsten Gesellschaft rühmen kann. Sie benutzt aber ihre Schönheit und Anmut nicht dazu, um den Leuten das Geld aus der Tasche zu locken, sondern erblickt in den Huldigungen, die ihr zu Füßen gelegt werden, nur wohlberechtigte Triumphe ihres Geschlechts.

Zwei von Goldoni scharf unterschiedene Herrchen zieht sie am Narrenseil der Verliebtheit zu unserem Ergötzen hin und her. Der Eine ist der Marchese von Fortipopoli, ein hochnäsiger Hungerleider, der den großen Herrn spielt, aber im übrigen froh ist, wenn er eine stehen gebliebene Tasse Chokolade trinken, oder an einem guten Mittagessen Teil nehmen darf. Sein Konkurrent ist der Conte von Albafiorita, der sich mit seinem Gelde den Titel gekauft hat und nun mit kostbaren Geschenken um sich wirft, um Mirandolinas Herz zu rühren. Das Alles macht aber auf sie gar keinen Eindruck. Sie sieht nicht auf Geld und Rang, sie möchte ihre Freiheit möglichst lange genießen, und wenn sie wirklich einmal heiraten soll, würde es der Oberkellner Fabricio sein, den ihr der Vater zum Ehemann bestimmt hat. Die Erfolge, die sie als lustiges, frisches, fröhliches Menschenkind überall feiert, wo sie erscheint, haben sie so verwöhnt, daß sie außer sich ist, als sie in dem Kavaliere di Ripafratta einen ausgemachten Weiberfeind kennen lernt. Den muß sie doch einmal bekehren und alle Weiber auf einmal an ihm zu rächen! Sie beginnt die Komödie im zweiten Akt bei einer Mahlzeit, die der Frauenverächter zu sich nimmt und bei welcher er eine von Mirandolina selbst zubereitete Speise ganz köstlich findet. Dann erscheint sie selbst, um den Dank des Schmausenden für die Überraschung

entgegenzunehmen. Der Weiberhasser läßt statt des gewöhnlichen Tischweins Burgunder vorfahren und nötigt die Wirtin, sich zu ihm zu setzen. Nun wird angestoßen, kokettiert, gesungen. Die Wangen röten sich, die Herzen schlagen immer lebhafter. Da erscheint der armselige Marchese, der seine Freigebigkeit schon vorher durch die Darbietung eines lächerlichen seidenen Taschentuches Mirandolina gegenüber zu erkennen gegeben hat, und zieht aus einer Masse Umhüllungen ein kleines Fläschchen Cyperwein hervor, dessen Inhalt er den beiden anbietet. Man probiert den Wein, findet ihn aber abscheulich. Der Marchese und der Kavaliere geraten aneinander. Der Letztere hat auf dem Wege zur Verliebtheit bereits so große Fortschritte gemacht, daß er der Sache ein schnelles Ende machen will. Er beschließt abzureisen und fordert seine Rechnung, die ihm Mirandolina mit verweinten Augen bringt. Dann spielt sie plötzlich die Ohnmächtige, so daß der Kavaliere sich garnicht zu helfen weiß und in Sorge und Aufregung um die reizende Frau dem eintretenden Marchese eine Flasche mit Wasser vor die Füße wirft. Der dritte Akt wird mit einer charakteristischen Szene zwischen Mirandolina und Fabricio eröffnet. Jene plättet die Wäsche und dieser trägt ihr die heißen Bügeleisen zu, dabei fliegen die Scherzworte hin und her, man merkt, die Beiden gehören zusammmen und werden sich schließlich schon kriegen. Nun kommt der Kavaliere wieder angerückt und will der Frau den Hof machen, die ihm das heiße Eisen unter die Nase hält, sodaß er sich die Finger tüchtig verbrennt. Zwischen ihm und dem Marchese kommt es zu einem sehr drolligen Auftritt, indem Jener die verlangte Genugthuung für die Beleidigung mit der Wasserflasche geben will und dem Gegner dabei eine abgebrochene Klinge aus der Scheide zieht. Endlich wird es dem Kavaliere doch zu schwül ums Herz, er bekennt, daß er über die Maßen verliebt sei, und auch Mirandolina fürchtet sich, mit dem Feuer länger zu spielen und ist froh, bei ihrem Fulgencio gut aufgehoben zu sein.

Die Handlung spielt sich in der Bearbeitung, die wir gesehen haben, auf demselben Schauplatz ab, in einem Hotelzimmer, an das die übrigen, an die Gäste vermieteten Räume stoßen, so daß sich aus dieser Anordnung ein ungezwungenes und ununterbrochenes lustiges Hin und Her entwickelt. Das Kostüm des vorigen Jahrhunderts war mit Recht beibehalten, denn erst dadurch werden die Laune und Liebenswürdigkeit Goldoni's in die richtige Beleuchtung

gerückt. Man darf diese Lustspiele nicht fein und vornehm, man muß sie charakteristisch und sastig spielen. Das verstand Frau Duse ganz meisterhaft. Sie hatte sich ausgeputzt, daß sie wie eine Klatschrose aussah, in den Haaren und am Busen dicke Buschel Blumen, in den Ohren lange Gehänge, die Wangen kräftig gerötet, entweder vom vielen Herumwirtschasten oder von süßer Begehrlichkeit, wahrscheinlich von Beidem, das Mäulchen appetitlich gespitzt als spüre sie schon den Kuß, den ihr der Rechte aufdrücken wird, die Nase hoch, der Gang selbstbewußt trippelnd und am ganzen Körper eine Verschwendung von bunten bauschigen Tüchern mit einem mächtigen Reifrock. Die Künstlerin spielte diese Rolle wieder einmal ganz anders als das Übrige, mit direkten Wendungen zum Publikum, das für sie doch sonst garnicht vorhanden ist. Aber sie betonte dadurch sehr richtig, wie Goldini sein Publikum immer daran erinnere, daß ja alles nur Komödie sei. Den Schlußsatz, wenn sie die Damen und Herren im Zuschauerraum bittet, sich der lustigen Wirthsfrau zu erinnern, sprach sie sogar so, daß sie dabei aus der Schlußgruppe heraustrat und sich unmittelbar vor den Souffleurkasten stellte. Sie hob den Spaß in die Sphäre der Charakterwahrheit, der tieferen Menschenkenntnis und machte ein Recht des weiblichen Herzens geltend, das jeder Zuschauer lachend und überzeugt anerkannte. Mit unzähligen kleinen Zügen überschüttete sie die Rolle und gab ihr doch die volle Einheit wieder zurück. Ihre Klugheit und Schelmerei zeigte sie namentlich in den Monologen, bei den Scherzen während des Mittagessens und beim Bügeln der Wäsche mit solch sieghafter Genialität, daß ihr Jeder den Kranz der Unwiderstehlichkeit willig reichen mußte.

Mit Dumas hatte Frau Eleonore Duse ihr Gastspiel im Lessing-Theater begonnen und mit Sardou hat sie es beschlossen. Schon dieser Umstand giebt uns einen Hinweis, wenn wir erkennen wollen, auf welchem Gebiete sich die erstaunliche Begabung der Künstlerin am stärksten offenbart. Sie kann sicherlich weit mehr, als sie bei ihrem leider nur kurzen Auftreten in Berlin zu zeigen vermochte. Sie hat uns als Nora ahnen lassen, wie sehr ihr mit der Größe der dichterischen Aufgabe die Kraft wächst, wie sie Licht und Klarheit auch in das Unwahrscheinliche hineinträgt und ein ungelöstes Problem zu einem menschlich überzeugenden Vorgang stempelt. Sie hat uns Shakespeares Cleopatra vorenthalten und sie müßte eine ausgezeichnete Julia oder Desdemona sein. Aber so

originell und schöpferisch wie sie in den modernen französischen Stücken ist, dürfte sie uns in anderen Rollen vielleicht doch nicht erscheinen. Ihre Kunst, die ganz aus Nervenstimmung und den zartesten Uebergängen der Empfindung herauswächst, ist durchaus modernen Ursprungs. Ihre Meisterschaft beruht nach den bisherigen Erfahrungen darin, daß sie uns auf dem Grund jener krankhaften und unglücklichen Seelen lesen läßt, die sich unbefriedigt durchs Leben schleppen und nur im Tode Ruhe finden. Da unterstützt sie den Dichter in ganz ungeahnter Weise, da hilft sie ihm über Lücken in der Motivierung hinweg und verdeckt einen künstlichen Zusammenhang, indem sie zwischen Kopf und Herz neue Fäden spinnt. Ihr Spiel hat dann etwas so unbedingt Einleuchtendes, daß man selbst die falschen Prägungen dieser Dramatiker für gute Münze hält. Gewöhnlich nennt man Denjenigen einen denkenden Künstler, der nichts Rechtes schaffen kann und statt dessen seinen Geist da, wo er nicht hingehört, dem Dichter unterschiebt. Frau Duse ist dagegen eine Künstlerin mit Gedanken, die dem innersten Wesen der Rolle entsprechen und auf sie ein neues Licht fallen lassen. Dumas hat das in dem vor Kurzem erschienenen siebenten Bande seiner dramatischen Werke dankbar anerkannt. In dem Nachwort der „Prinzessin von Bagdad" erwähnt er, daß er dem Stück in der letzten Szene eine Bühnenweisung eingefügt habe, die den früheren Ausgaben fehlte. Lionette will ihren Mann die Überzeugung beibringen, daß sie keine Schuld begangen habe und bekräftigt dies durch ein dreimaliges: „Je te le jure." Madame Croizette, welche die Rolle für Paris geschaffen hat und nach ihr alle anderen französischen Schauspielerinnen begnügten sich damit, die Steigerung in dieser Rede nur durch den Ton auszudrücken, ihn immer voller, kräftiger und überzeugender anzuschlagen. Erst Frau Duse hatte den Einfall, den letzten Zweifel an der Reinheit Lionettes dadurch zu beseitigen, daß sie bei dem dritten Schwur die Hand auf das Haupt ihres Kindes legte, was der Dichter mit Recht „une belle inspiration" nannte und sofort anerkannte. Ähnliches haben wir bei dem Berliner Gastspiel wiederholt beobachten können. Am rührendsten trat das in der Bewegung zwischen Odette und Berangere am Schlusse des Stückes zu Tage. Odette hat es sich von ihrem Manne, der sie für todt ausgegeben hat, als letzte Gnade und Wohlthat erbeten, daß sie in der Rolle

einer Unbekannten ihre Tochter vor deren Verheiratung noch ein mal sehen darf. Sardou hat am Ende dieser Unterredung vorgeschrieben, daß die schuldige Mutter ihr Kind einmal küsse. Und nun sehe man zu, was Frau Duse daraus macht! Sie drückt den Schmerz über Das, was sie verloren hat, zunächst durch ein bescheidenes stummes Spiel ergreifend aus und zieht dann Berangere an sich, aber nicht zu einer einmaligen Umarmung, sondern sie preßt das Mädchen an sich, streichelt ihr Wangen, Haar und Arme, küßt sie lang und heiß, immer wieder, mit wirklichen Thränen in den Augen, küßt ihre Reinheit und Unschuld, schafft sich dadurch die Freisprechung vor dem Richterstuhl der höchsten ungeschriebenen Moral und weiß das Glück des Wiedersehens, das sie erfüllt, nicht anders auszudrücken, als indem sie dem, der es ihr verschafft hat, die Hand küssen will. Der Graf zieht die Hand aber schnell und unauffällig zurück. Ein unbeschreiblicher Moment, für den Dumas nur einen allgemeinen Anhalt giebt, der das künstlerische Eigentum der Frau Duse ist und der unser Publikum zu Thränen rührte, nachdem schon im vorausgehenden Akte der Übergang zur Freude bei dem Gedanken an die Begegnung mit der Tochter mit dem wiederholten Ausruf: Berangere! das Haus mit Jubel erfüllt hatte. Da wir die Bekanntschaft der Künstlerin hoffentlich recht bald erneuern, um dabei Neues zu lernen, brauchen wir nicht viel auf Einzelheiten einzugehen, die erst dann ihre rechte Bedeutung erlangen dürften, wenn Frau Duse mit einem vervollständigten Repertoire, in dem auch die Klassiker nicht fehlen, wieder nach Berlin kommt. Ebenso bewunderungswert waren in „Francillon" der erste und der dritte Akt, wo man mit kryſtallklarer Deutlichkeit erkannte, wie in dem Kopf der vernachlässigten, begehrlichen und begehrenswerten Frau der Gedanke auftauchte, an der Untreue ihres Mannes Widervergeltung zu üben, wie er sich festsetzte und endlich zur fixen Idee wurde, wie Francine alle Gründe der Frauenlogik in Anwendung brachte, um ihr Thun zu rechtfertigen und für schuldig gehalten zu werden, bis in einem unbewachten Moment der Verstand zum Schweigen verurteilt und das Herz angerufen wurde, um die Wahrheit zu verkünden, daß sie nicht gefallen sei. So viel wir von der Kunst der Frau Duse zu sehen bekommen haben, ist sie uns immer als die Bestätigung zweier Aussprüche unseres großen Schauspielers Schröder erschienen. „Ich will jeder

Rolle geben was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann", lautet der eine Ausspruch und der andere: „Es kommt mir garnicht darauf an zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein." Diese goldenen Worte des größten deutschen Bühnen-Künstlers sind kein leerer Schall mehr, sondern haben einen edlen Inhalt durch das bekommen, was uns Frau Duse als höchste künstlerische Wahrheit gezeigt hat. Jeder mag nun zusehen, wie er die erhaltenen Anregungen in sich verarbeiten und in seiner Sphäre Erfreuliches und Fruchtbringendes schaffen kann.

Eine so ununterbrochene Reihe von Triumphen, wie sie Eleonore Duse in Wien und Berlin feierte, hat vielleicht noch niemals eine Schauspielerin erlebt. Auf dem Gebiete der Oper mochte man es sich allenfalls noch gefallen lassen, daß das Publikum einer berühmten Künstlerin so bedingungslos huldigte. Aber im Schauspiel war das ganz unerhört. Es fing sogar an ein wenig langweilig zu werden, daß selbst die verwöhnte Kritik der beiden Hauptstädte an dieser Künstlerin keine Mängel zu entdecken vermochte und bescheiden bei ihrer Meisterschaft in die Schule ging. Sogar den dicken Francisque Sarcey riß sie hin, als dieser mit den Mitgliedern des Théâtre français nach Wien kam und der „prince de la critique" schrieb an den „Temps": „Es ist leicht möglich, daß die Duse in Wahrheit eine große Künstlerin ist." Das ist für einen so ausschließlich mit pariser Eindrücken aufgepäppelten Kunstrichter wie Sarcey bereits ein sehr belangreiches Zugeständnis. Die ganze Wahrheit konnte er seinen Landsleuten freilich nicht sagen, denn dann wäre er von seinen geliebten Parisern bei der Rückkehr unfehlbar gesteinigt worden. Die volle Wahrheit hätte nämlich in der Anerkennung der Thatsache bestehen müssen, daß die Sarah Bernhardt vor der Italienerin zwar die schönere Erscheinung und das melodiöse Organ voraus habe, im übrigen aber von Eleonore Duse durch das Unfehlbare, Originelle, Charakterwahre, Tiefeindringende dieser Schauspielerin unzweifelhaft in den Schatten gestellt worden ist. Davon wollen wir gar nicht reden, daß Madame Sarah Bernhardt, als dramatischer Genius der Revanche, für ein einmaliges Auftreten in Berlin die Kleinigkeit von Elsaß und Lothringen verlangte, während man ihre italienische Kollegin im Lessingtheater für zehn Mark genießen konnte. Aber es ist Thatsache, daß die Frau-

zösin sowohl in Petersburg wie in Wien, wo sie gleich nach der Duse erschien, für das Interesse des Publikums wie für die Vergleiche der Kritik den Kürzeren gezogen hat.

Dennoch gab es auch bei uns Stimmen, die zwar nicht in die Öffentlichkeit drangen, aber darin doch einig waren, daß man die Kunst der Duse ein wenig überschätzt habe. Wer sich nun gar auf geistige Überlegenheit hinausspielen wollte, behauptete kecklich, daß es in Italien viele Schauspielerinnen wie die Duse gebe, man kenne sie nur nicht oder wolle sie nicht kennen. Dergleichen Behauptungen machten uns stutzig, denn wenn wir sie auch für ganz unhaltbar hielten, so wäre es uns doch sehr lieb gewesen, sie auf Grund eines positiven Materials, das als Waffe dienen konnte, zurückzuweisen. Unser gelegentlicher Aufenthalt in Italien gab uns keine Berechtigung, in dieser Sache mitzureden, denn wer kann in einigen Wochen sämmtliche Schauspielerinnen Italiens kennen lernen? Hingegen wollte es uns als das angemessenste Verfahren erscheinen, wenn wir der Reihe nach bei Salvini, bei Rossi und bei der Ristori anklopften und diese um ihre Meinung über den fraglichen Punkt bäten. „Der Töpfer kann den Töpfer nicht leiden," sagt Hesiod, wir konnten also darauf rechnen, daß wir aus dem Munde dieser Künstler keine Übertreibungen zu hören bekommen würden. Sie kennen die Schwierigkeiten ihres Berufs viel zu sehr, sie haben das Auge für die Leistungen der Fachgenossen kritisch viel zu sehr geschärft, als daß sie Lob und Tadel anders als auf der Goldwage mit der größten Genauigkeit abwiegen würden. Wir versprachen uns in jedem Fall einen großen Genuß davon, zu erfahren, wie die großen italienischen Schauspieler der Neuzeit über den neuesten Stern, der an ihrem Kunsthimmel aufgegangen ist, urteilen würden und in dieser Erwartung sind wir auch nicht getäuscht worden.

Unsere Fragen lauteten ungefähr: „Aus welchen künstlerischen Anregungen ist Frau Duse hervorgegangen? Worin liegt das Charakteristische ihrer Spielweise? Welchen Rang nimmt sie gegenwärtig innerhalb der Schauspielkunst Italiens ein?"

Die drei Antwortschreiben, welche die erwähnten Schauspieler an uns gerichtet haben, sind drei überaus wertvolle Dokumente zur modernen Kunstgeschichte überhaupt. Tommaso Salvini, der aus Florenz schreibt, hat uns leider nicht die Erlaubnis gegeben, seinen Brief im Original mitzuteilen, indessen uns ausdrücklich autorisiert,

seinen ganzen Gedankengang wiederzugeben. Salvini hebt zunächst hervor, daß die Duse weder einen Lehrer besessen, noch sonst eine Schule der Schauspielkunst durchgemacht habe. Alles, was sie Schönes und Gutes mache, sei instinktiv. Salvini findet, daß dieser Instinkt, und diese Intuition sich am glücklichsten in den Rollen des modernen Repertoires ausdrücken. Ja, er geht in der Anerkennung ihrer Leistungen so weit, daß er in ihnen eine Spezialität sieht, welche Eleonore Duse in vielen Rollen über Sarah Bernhardt stelle, wenn sie auch im übrigen nicht die physischen und stimmlichen Mittel und den „Charme" der französischen Schauspielerin besitze.

Wie steht es aber mit der oben erwähnten Behauptung, daß es in Italien viele Schauspielerinnen wie die Duse gebe, daß man also die Genies dort wie die Apfelsinen nur von den Bäumen zu schütteln brauche? Auch darauf giebt uns Salvini eine bündige Antwort. Er glaubt nicht, daß sich augenblicklich irgend eine Schauspielerin mit der Duse vergleichen könne. Die heranwachsende Generation lehne sich an sie an und suche ihre nervöse Art des Spiels zu kopieren. Die Älteren, die in ihrer Laufbahn schon bis zur Selbständigkeit vorgerückt sind, gingen ihren eigenen Weg und befolgten eine andere Methode der Menschendarstellung, von der man aber nicht sagen könne, daß sie besonders anziehend sei. So sei Eleonore Duse die Schauspielerin à la mode, die Schauspielerin des Tages, ihre Laufbahn sei leuchtend und mit Recht der Gegenstand der Bewunderung. Salvini schließt seine ebenso feinen und aufrichtigen wie vorsichtigen Betrachtungen mit einer höchst wertvollen Bemerkung, aus welcher man viel herauslesen kann. Er wirft die Frage auf, ob mit der Veränderung des Geschmacks an den modernen Schauspielen und mit der Verschärfung, die mit den Jahren einzutreten pflegt, nicht manches aus dem Wesen der Duse verschwinden könne, was sie heute so anziehend macht. Mit einem vielsagenden Lächeln verschwindet der Künstler hinter dem Vorhang, den er uns zu Liebe für diesen kleinen dramaturgischen Vortrag gelüftet hat.

Ernesto Rossi schreibt uns Folgendes: „Madame Eleonore Duse ist eine Schauspielerin voll Leidenschaft, Empfindung und Intelligenz. Vielleicht fehlen ihr einzelne physische Eigenschaften, um gewisse Rollen spielen zu können, die über ihre natürlichen Mittel hinaus-

gehen, vielleicht gelingen ihr besser die Charaktere, welche ihrem nervösen Naturell, ihrer Intelligenz, ihren physischen Mitteln entsprechen als diejenigen Charaktere, welche sich durch die Mittel der Künstlerin nicht vollkommen decken lassen. Sie hat keine Schule gehabt und alles Akademische liegt ihr fern. Ihr ganzes Spiel ist aus ihrer Intelligenz, aus ihrem Esprit hervorgegangen, die sich dem Studium des modernen Repertoires angepaßt haben. Sie vertraut weit mehr ihrem Genie als der Berechnung — dies ist auch der Grund, weshalb sie die Kritik zuweilen ungleichmäßig gefunden hat. Seitdem die Ristori nicht mehr spielt und die Gazzola todt ist, führt Madame Duse unbedingt den Kommandostab und die Herrschaft auf der Bühne; die anderen Schauspielerinnen reichen an sie entschieden nicht heran."

Endlich der Brief von Adelaide Ristori, in vieler Beziehung der beachtenswerteste, weil hier eine Frau über die andere urteilt, eine große Künstlerin, die in allen fünf Kontinenten Ruhmeskränze gesammelt hat, nun aber in stiller Zurückgezogenheit von der Welt nichts mehr will und Ausdrücke neidloser Bewunderung für die jüngere Kollegin findet, trotzdem diese einem ganz anderen Ideal zustrebt. Frau Ristori schreibt uns: „Eleonore Duse ist keiner Schule gefolgt. Sie stammt von einer bescheidenen Künstlerfamilie ab und verdankt den Ruhm, den sie erlangt hat, ihrem persönlichen Talente. Ich empfinde eine lebhafte Sympathie für sie und als ich sie in einer Vorstellung von Dumas' „Prinzessin von Bagdad" sah, war ich eine der ersten, die ihr eine glänzende Laufbahn prophezeiten. Man muß über eine hervorragende Intelligenz, eine besondere Begabung und eine außerordentlich feine Beobachtung verfügen, um den zweiten Akt dieses Dramas so spielen zu können, wie es Frau Duse gethan hat. Mit dem Temperament des Künstlers vereinigt sie eine überaus große Beweglichkeit der Züge, einen Reichtum an Ausdrucksmitteln, die beständig wechseln. Ihr Gesicht ist ein Spiegel, in dem all die Leidenschaften treu wiedergegeben werden, von denen man sie erfüllt glaubt. Ihr ganzes Wesen giebt sie der Rolle hin, welche sie darstellt und sie zwingt das Publikum mit ihr zu fühlen.

„Als Frau Duse vor einigen Jahren die Liebenswürdigkeit hatte, von mir Ratschläge zu verlangen, die sie mit größter Bereitwilligkeit annahm, lenkte ich ihre Aufmerksamkeit auf ihre Bewegungen hin, die zuweilen zu zerrissen und infolge dieses Umstandes nicht ein-

ſach und mächtig genug waren. Ich empfahl ihr auch, ſich etwas mehr den Unterſchied des „Miliens“ klar zu machen, innerhalb deſſen ſich der darzuſtellende Charakter bewegt. Die Leidenſchaften ſind immer dieſelben, aber ihr Ausdruck iſt ein ſehr verſchiedener, je nach der Umgebung, in welcher ſie zur Entwicklung gelangen. Seitdem habe ich Frau Duſe nicht wiedergeſehen, ich habe ſie weder im Luſtſpiel noch in der Tragödie kennen gelernt, es iſt mir daher unmöglich, ein vollſtändiges Urteil abzugeben. Man hat ſie im Luſtſpiel reizend gefunden und ich zweifle nicht, daß man recht gehabt hat, aber wenn ich nach der Eigenart ihrer Stimme und nach dem Genre ihrer Kunſt meine Meinung abgeben darf, glaube ich, daß ſie dazu beſtimmt iſt, den bisher errungenen Ruhm gerade im modernen Drama — Prinzeſſin von Bagdad, Weib des Klaudius ꝛc. — zu erhalten und zu vermehren, in der Wiedergabe der Leidenſchaften dieſes unbeſtimmten und überreizten Zeitalters, das trotzdem nicht weniger Wahrheit enthält, weil es eben exiſtiert. Wird dies neue Genre eine Schule bilden?

„Wir haben in Italien einige Schauſpielerinnen, die ſehr begabt ſind und vom Publikum ſehr geliebt werden, aber keine hat die Kunſt von Eleonore Duſe erreicht, deren Talent unbeſtreitbar iſt.“ — —

Das wäre ein ganz ganz reizendes Konzert von Meinungen, mit dem uns die italieniſchen Schauſpieler noch nachträglich erfreut haben. Wie bereitwillig haben ſie den Bitten des Fremden entſprochen, ein wenig von den Geheimniſſen ihrer Kunſt auszuplaudern, mit welcher vollendeten Liebenswürdigkeit wiſſen ſie ſich aus der Affaire zu ziehen und überall ſowohl der Höflichkeit wie der Wahrheit die Ehre zu geben! Sie ſind ganz frei von Neid, ſie fühlen, daß von dem friſchen Ruhmesglanze, der das Haupt der Duſe umſtrahlt, die ganze italieniſche Kunſt prächtig beleuchtet wird, ſie ſind ſtolz darauf, daß, nachdem ſie ſich ſelbſt zur Ruhe geſetzt haben, ſich ein Berufener findet, um den alten Ruhm der italieniſchen Schauſpielkunſt aufrecht zu erhalten, die ſieggewohnte Fahne auch für die kommende Generation luſtig im Winde flattern zu laſſen. Evviva Italia! Ob unſere großen deutſchen Schauſpieler, wenn man ſie auf eine ähnliche Probe geſtellt hätte, eine eben ſolche Feinheit der Empfindung, einen ſolchen Adel der Geſinnung an den Tag gelegt hätten, um einem jüngeren Talente den Lorbeerkranz aufs Haupt zu ſetzen?

Wenn schon durch zweier Zeugen Mund überall die Wahrheit kund wird, so können wir uns mit um so größerem Vertrauen zu dem Inhalt dessen bekennen, was Salvini, Rossi und Frau Ristori in den im Vorstehenden mitgeteilten Briefen geäußert haben. Vor Allem steht es also fest, daß Frau Duse, wie wir gleich vermuteten, weder eine schauspielerische Schule durchgemacht noch an irgend eine erkennbare Tradition angeknüpft habe. Sie ist ganz sie selbst, nur ihrem in Leid und Lust schwer geprüften Ich entnimmt sie die Farben, Töne und Nuancen zu den Gestalten, die uns durch ihre unbeschreibliche Natürlichkeit und Wahrheit entzücken. Ihr Nervenleben ist offenbar im höchsten Maße, fast möchten wir sagen, krankhaft erregt worden, jeder unerwartete Eindruck, der in ihre Seele dringt, versetzt sie sofort in Unruhe. Wir haben nicht die Ehre gehabt, mit Frau Duse außerhalb der Bühne bekannt zu werden, aber wir sahen sie einmal im Berliner Theater bei einer Mittags-Vorstellung der „Santa Lucia“ wo sie sich vom Publikum völlig unbeachtet in eine Parquetreihe hineingedrückt hatte und alles vermied, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sie lenken konnte. Den flotten Andò daneben beachteten alle Zuschauer, die Dame neben ihm wurde garnicht bemerkt. Niemand dachte daran, daß diese Frau mit dem schlaffen müden Gesicht Eleonore Duse sein könne. Als die Vorstellung zu Ende war, stellte sie sich ganz allein in eine Ecke des Berliner Theaters, wo sie niemand sehen konnte und wartete, bis ihr Andò die Garderobe bringen würde. Sie hat eine offenbare Scheu vor der Berührung mit Menschen, als ob sie denselben nicht traue, als ob sie von ihnen schweres Leid empfangen habe. Es ist einleuchtend: Glückliche Menschen sind nicht dazu bestimmt, große Künstler zu werden und erst unheilbare Schmerzen setzen uns in den Stand so tief im Herzen der Menschen zu lesen, wie es Frau Duse thut. So hat auch sicherlich dieses große Talent die höchste Weihe durch einen großen Schmerz erhalten, in dessen Geheimnis wir nicht einzudringen wagen, der aber ihrer Kunst den Stempel einer ernsten, heiligen Sache, einer großen Seelen-Offenbarung, wie sie uns noch niemals zuteil geworden ist, aufgedrückt hat.

Druck von Otto Noack & Co. in Roitzsch.

Digitized by Google

Digitized by Google

04134567

850.128
Y1